SUMAR 1991

ANTITEZE: Dumitru Solomon, Fascinație și marketing, **p. 2** ● **EVENIMENT: Noaptea regilor** la Teatrul Național din București și **Visul unei nopți de vară** la Teatrul «Bulandra» (semnează: Miruna Ionescu, Marian Popescu, Cristina Dumitrescu, Ana-Maria Narti, Alice Georgescu, Dominic Nicodim, Ileana Popovici), **p. 4; Peter Brook la București** (semnează Cătălina Buzoianu și Radu F. Alexandru); **p. 14** ● **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE!: Miruna Ionescu:** Teatrul Mic — salvare prin cădere accelerată, **p. 16** ● **CU OCHIUL LIBER** de **Adriana Bittel, p. 18** ● **DIALOG: Mircea Diaconu:** «Pe aici, prin acest spațiu mioritic, călcăm pe prejudecăți» (interviu de Cristina Dumitrescu), **p. 19** ● **FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU SCURT,** Oradea, aprilie 1991 (semnează: Dumitru Solomon, Antoaneta C. Iordache, Victor Parhon, M.P.), **p. 22** ● **CRONICA: Mătrăguna** de Niccoló Machiavelli la Teatrul Mic (Cristina Dumitrescu și Victor Parhon), **p. 28; Ospățul lui Baltazar** de Benjamin Fundoianu la Teatrul «Nottara» (Cristina Dumitrescu), **p. 30; Totul e un joc** de Paul Ioachim la Teatrul «Odeon» (Dan Predescu), **p. 32; Ivanca** de Lucian Blaga la Teatrul de Stat din Oradea (Alice Georgescu și Victor Parhon), **p. 33; Cum vă place** de Shakespeare la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (Marian Popescu), **p. 34; În largul mării** de Slawomir Mrožek la Teatrul «Bacovia» din Bacău, Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași și Teatrul Național din Tîrgu Mureș (Alice Georgescu), **p. 35; Nebuna din Chaillot** de Jean Giraudoux la Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași (Anca Maria Rusu), **p. 36; Puricele în ureche** de Georges Feydeau la Teatrul din Sfîntu Gheorghe, secția română (Doina Papp), **p. 37; Cuvîntări nerostite ale unor femei nestăpînite** de Christine Brückner la Teatrul German de Stat din Timișoara (Marian Popescu), **p. 38; Hei, oameni buni!** de William Saroyan la Teatrul de Stat din Rîmnicu Vîlcea — trupa «Eugen Ionescu» din Chișinău (Victor Parhon), **p. 38; Pe cheiul de vest** de Bernard Marie Koltès la Academia de Teatru și Film (Miruna Ionescu), **p. 40; Întunericul zilei, lumina nopții** de Aldo Nicolaj la Teatrul de Stat din Oradea (Victor Parhon), **p. 41** ● **«UNDE FUGIM DE-ACASĂ», p. 42** ● **TELETEATRU** de **Miruna Runcan, p. 43** ● **LUMEA ARE NEVOIE DE TEATRU, p. 44** ● **ANCHETA: «TEATRUL AZI».** Cum privește critica dramaturgia română: **Victor Ernest Maşek:** Prejudecata filologică, **p. 45** ● **TURNEE STRĂINE:** Trupa de Tobe și Teatru «Tamakko-Za» (Margareta Bărbuță) și «Les Matinaux» (Miruna Ionescu), **p. 46** ● **OGLINZI PARALELE** de **Marian Popescu, p. 48** ● **BEȚIA DE CUVINTE** de **Alice Georgescu, p. 49** ● **REUNIUNEA NAȚIONALĂ A CRITICILOR DRAMATICI,** Bacău, 22—23 mai 1991 (semnează Valentin Silvestru, Mircea Ghițulescu, Marian Popescu), **p. 50; GALA NAȚIONALĂ A RECITALURILOR DRAMATICE:** Constantin Paiu: Asta-i situația!, **p.54** ● **MOARTEA UNUI ARTIST:** Elvira Godeanu, Gabor Jozsef, Nicolae Brancomir, Aurelia Cazacu, **p. 56** ● **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** de **Valeriu Moisescu, p. 58** ● **CIVILIZAȚIA IMAGINII Mihaela Săsărman,** Jazz-Terapie, **p. 60; Vivia Săndulescu,** Mișcarea scenică la Televiziune, **p. 60** ● **SCENA LUMII: Victor Scoradeț,** Zilele culturii europene — Karlsruhe 1991, **p. 62; Doina Trăsnea,** Artă și finanțe. **p. 63.**

teatrul azi

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația
Str. Constantin Mille nr. 5—7—9
Tel. 14.35.58; 15.36.04/173

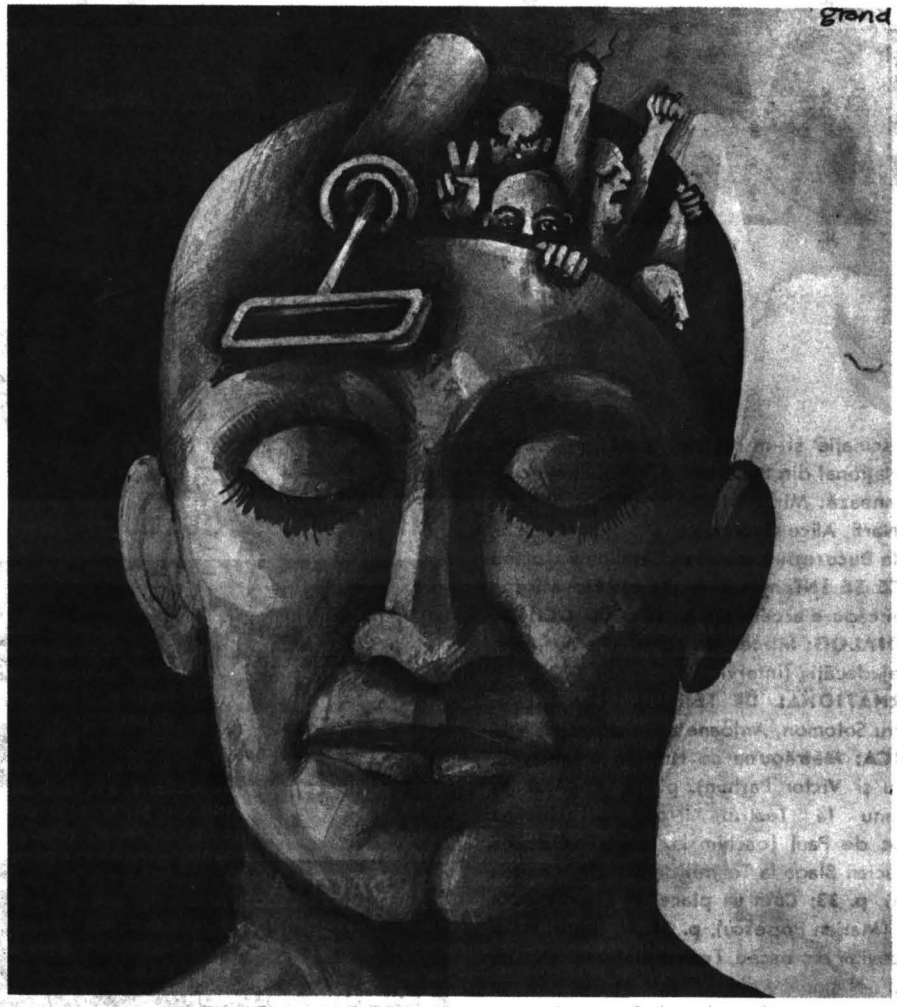
REDACȚIA

● DUMITRU SOLOMON
(redactor șef)
● MARIAN POPESCU
(redactor șef adjunct)
● CRISTINA DUMITRESCU
(secretar general de redacție)
● ALICE GEORGESCU
● MIRUNA IONESCU
● VICTOR PARHON
● ILEANA POPOVICI
● ADRIANA GRAND
(prezentare artistică)
● IOANA POPESCU
(tehnoredactor)
● ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA «ROMPRESFILATELIA» SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12—201— TELEX: 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64—66

«Arta Grafică» S.A.

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA -1- BIHOR - ROMÂNIA



DUMITRU SOLOMON

FASCINAȚIE ȘI MARKETING

Este asimilabil produsul cultural celorlalte produse care se supun legilor drastice ale pieței libere! Personal, sînt mefient în ceea ce privește ieșirea din criza culturală (implicit teatrală) — criză de care se vorbește din ce în ce mai mult, din ce în ce mai insistent și din ce în ce mai disperat — prin deschiderea largă a porților spre pătrunderea produselor de cultură comercială, bune pentru oricine, pentru orice anotimp, ieftine ca preț de cost și rentabile ca preț de vinzare. Nu cred să existe nici un motiv serios ca să nu se tipărească «Doxuri», Logodnica mortului, Cămașa lui Hristos și alte cărți de larg consum, așa cum nu există motive cît de cît întemeiate ca să nu se vîndă gumă de mestecat, «blugi» turcești sau casetofoane made în Hong Kong. Nu văd de ce nu s-ar reprezenta în continuare pe scenele teatrelor Boeing-Boeing, Weekend de adio, Puricele în ureche, Scaiul, Lifting, Joc dublu etc. dacă, firește, spectacolele sînt și bune. În același timp, nu cred că produsul cultural trebuie apreciat numai sub raportul profitului comercial, ca salamul de Sibiu, tipărind și jucînd numai cele de mai sus, și fabricînd, eventual contra valută liber convertibilă, scoarțe oltenești și dansuri folclorice pe strategia bine verificată în timp a ansamblurilor Ministerului Apărării sau Ministerului de Interne. Pe de altă parte, sînt la fel de neîncrezător că lucruri necomerciale, dar

perimate, ponosite sau pur şi simplu fastidioase, precum Mlaştina sau Luv, ar reuşi să reîmbarce pasagerii pe mult încercata şi cam găurita arcă a teatrului românesc. Ca să nu mai spun că există piese autohtone incomparabil mai interesante şi mai atrăgătoare pentru publicul nostru. Şi mai bine scrise.

Cultura făcută pentru a produce profituri e suspectă. Fapt descoperit de mult de guvernele ţărilor capitaliste, socialiste, sau de tranziţie. Nu însă şi de al nostru. Ceea ce ar mai trebui să descopere guvernul nostru este că orice pauză în viaţa economică sau politică a unui popor poate fi reparată sau recuperată mai devreme sau mai tîrziu. Singura pauză ireparabilă şi irecuperabilă este aceea în viaţa culturală. Un hiatus în cultură echivalează cu o perioadă în care un popor întreg nu gîndeşte, adică este mort din punct de vedere spiritual. Nu decurge însă că toate chestiunile culturale ar trebui lăsate în seama guvernului. Şi nici chiar toţi banii.

Cultura nu este un obiect care emite numai pretenţii. Ea trebuie să emită şi fascinaţie. Actul cultural, actul artistic îndeosebi, nu poate fi indiferent, neutru, cu atît mai puţin plicticos. Un spectacol de teatru la care o sală întreagă cască sau, şi mai rău, o jumătate de sală rămîne goală după pauză este compromis. Nu este suficient ca mesajul să existe; este necesar ca el să fie comunicat şi receptat, iar pentru asta el trebuie să fie captivant. Dar gradul de comunicabilitate al mesajului şi forţa sa de atracţie nu sînt definitive, egale, imuabile. O piesă (un spectacol) poate avea azi o portanţă (şi o importanţă), mîine alta, poimîine niciuna. Teatrele nu-şi pot alcătui repertoriile şi alege colaboratorii independent de ceea ce se întîmplă în societate la un moment dat, de starea de spirit a publicului, de particularităţile trupei, de repertoriul altor teatre.

Pentru asta este nevoie — ne e greu s-o spunem, dar nu e inutil — de o prospectare a pieţii. E timpul să ne obişnuim cu noţiunea de marketing cultural. Relaţia teatrului cu «piaţa culturală» nu implică bineînţeles transferul de valoare dinspre gîndirea artistică spre cea economică. Trebuie deschisă «piaţa» către valoare, întrucît produsele comerciale sînt de multă vreme (încă din perioada totalitară) «verificate». Pentru aceasta ar fi necesare anchete sociologice serioase, sondarea publicului în legătură cu necesitatea, oportunitatea şi accesibilitatea unor proiecte de repertoriu, cu gradul de popularitate al unor genuri teatrale, cu preferinţele spectatorilor faţă de forurile scenice, regizori, interpreţi, ori de reprezentaţie, durata reprezentaţiei etc, etc. Dacă zeul tipografiilor va ajuta revista noastră să apară normal, fără întîrziere, am putea încerca noi, «Teatrul azi», să declanşăm un sondaj de opinie în rîndul publicului pentru a-i pune la dispoziţia teatrelor. Aşadar condiţia este ca o anchetă sociologică întreprinsă azi să nu se tipărească peste n luni, devenind astfel superfluă.

Rămîne oricum importantă condiţia fascinaţiei.

Andrei Pleşu, acest mare intelectual, de o rectitudine spirituală ireproşabilă, care, devenit ministru al culturii, nu şi-a dezis calitatea morală şi de spirit, (de unde şi atacurile grosolane, subculturale, veninoase ale falşilor intelectuali, dar şi mefienţa amară a unora dintre cei autentici, contrariaţi de prezenţa sa, rîvnită probabil de mulţi, într-un cabinet ministerial), vorbea, cu dreptate, şi, da, cu farmec, despre nevoia de seducţie a culturii. De ce demonii — spunea domnia sa — pot fi seducători, iar îngerii nu! Dacă în regimul comunist cultura era seducătoare prin chiar faptul de a fi contrazis întunericul totalitar şi vajnica reţea de interdicţii, acum cultura urmează să-şi afle alte surse de seducţie. Nu e drept să pretindem totul din afară cîtă vreme n-am făcut îndeajuns prin puterea noastră proprie de seducţie. Sigur, subvenţionarea teatrelor e îngrijorător de mică, dar cîte din teatrele noastre au făcut, din decembrie 1989 pînă azi, spectacolele menite a seduce publicul şi a-l readuce în sîaluri!

«Noaptea regilor» și

NOAPTEA REGILOR sau **CE DORIȚI!** de William Shakespeare ● Traducere de Mihnea Gheorghiu ● Teatrul Național București ● Data premierei: 14 mai 1991 ● Regia: Andrei Șerban ● Scenografia: Doina Levința ● Muzica: Mel Marvin ● Distribuția: Ovidiu Iuliu Moldovan (Orsino, ducele Iliriei), Cerasela Stan (Curio), Claudiu Istodor (Valentin, curteni din suita ducelui), Maia Morgenstern (Viola, sora lui Sebastian), Andrei Finți (Un căpitan de navă, prieten cu Viola), Costel Constantin (Sir Toby Belch, unchiul Oliviei), Carmen Galin (Maria, camerista Oliviei), Dan Puric (Sir Andrew Aguecheek), Claudiu Bleont (Feste, bufon), Vivian Alivizache (Olivia, o contesă), Gheorghe Dinică (Malvolio, intendentul Oliviei), Mircea Rusu (Sebastian, fratele Oliviei), Constantin Dinulescu (Antonio, căpitan de navă, prieten cu Sebastian), Eugen Cristea (Fabian, slujitor al Oliviei), Andrei Finți (Primul ofițer de poliție), Cerasela Stan (Al doilea ofițer de poliție), Claudiu Istodor (Un preot), Adrian Drăgușin (Un servitor al ducelui).

MASCĂ — PAVĂZĂ ȘI CAPCANĂ

Nu pare să ne anunțe un spectacol prea vesel bufonul bătrîn, parcă măcinat de timp și de cele care umplu timpul, ce vine dinspre stînga străbătînd pînă la mijloc prosceniul în vreme ce încă e lumină în sală. Îmbrăcat în negru, cu o haină lungă și ponosită, doar cu traista de pe umăr peticită bălțat, el se uită lung spre spectatori cu o privire scrutătoare și tristă. Lumina din jur se stinge treptat, concentrîndu-se toată doar pe el. Face gestul simbolic de a bate toba: începe **Noaptea regilor** sau **Ce doriți!** sau **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare în regia lui Andrei Șerban pe scena Sălii Mari a Teatrului Național din București.

Una dintre sursele de umor — fin, rafinat — ale comediei interpretate pe scena Naționalului este astfel tocmai persiflarea unor stiluri prin ironia, cînd tandră, cînd mușcătoare cu care le evidențiază inadecvarea la realitate. Făcătura. Motivul îl duce mai departe, variațiuni ale lui putînd fi depistate la nivelul construcției unor momente de spectacol. Scenele de furtună sînt realizate gen «grand opéra» cu talazuri din carton, perfect arcuite, cu tunete și înfiorătoare trăznete. La fel, momentul despărțirii dintre Sebastian și Antonio, cînd cel din urmă, urcat pe vas și sprijinindu-se de catarg, străbate scena, în fundal, de la un capăt la altul. Sigur, doar o jumătate de vas plutește prin fața noastră. Jocul acesta liber, fermecător de-a măștile, de-a travestiurile, de-a stilurile este condus cu o dezinvoltură și o libertate care fac posibil, neforțat saltul de la un timp la altul, slalomul printre modalități teatrale înghețate în propria lor rîvnită perfecțiune. Atunci, firesc, și spațiul Iliriei este unul dintotdeauna și, desigur, de azi. Compus și totodată atacat cu chiar elementele ce l-ar putea defini. Nu-i de mirare că, în stricta logică a compoziției, vizita Ducelui la Contesă este închipuită ca aceea a unui conducător de azi (Orsino chiar este conducătorul Iliriei): mașina poliției (de carton!), oameni de ordine și — se putea oare fără el? — elicopterul («realismul» obiectelor de carton este, în context, o bogată sursă de comic) umplu scena într-o desăvîrșită ordine. Televizorul din camera lui Malvolio (este singurul obiect care o localizează într-un spațiu neutru) — iertată-mi fie naivitatea, dar nici măcar în nesfîrșitul semnal sonor al Actualităților de la TVR n-am văzut vreo «aluzie», ci un element de joc liber cu propriile noastre obsesii —, aspiratorul Mariei, bicicleta pe care merge Viola —Cezario nu fac decît să confirme, cu haz, ideea că Iliria e un loc de peste tot și de niciunde, poate unul de vis în care cel ce visează s-a pierdut pe el însuși sub travestiuri, sub mască, iar neliniștea și dorul regăsirii de sine, deși difuze, sînt resimțite ca o apăsare.

Este Iliria lui Andrei Șerban un spațiu al iubirii, al eroticului? Constituie pasiunea dragostei ce se vrea împlinită în toate formele posibile tema spectacolului de la Naționalul bucureștean? Nu cred. Evident, pasiunea lui Orsino pentru Olivia este un mic spectacol ce și-l dă sieși și cui se mai nimerește, întru trecerea timpului; Olivia îl refuză pe Orsino poate și pentru că-i simte neadevărul simțămintelor, dar mai ales pentru că e cam prea trecut. Temperamentul meridional asumat o obligă să devore pe cineva tînăr și mai neexperimentat. Malvolio e îndrăgostit de stăpînă? — da' de unde! mai mult se păcălește pe sine și se autoînșală că prin căsătorie și-ar împlini aspirațiile sociale, nicidecum pe cele sentimentale. Dar cum stau lucrurile cu Viola? Există un moment, important, care dă prima cheie a reprezentației: cel cînd, salvată din furtună, Viola întreabă unde se află și cine e conducătorul țării. Iar cînd decide să îmbrace hainele fratelui, să se travestească, spune «Și-ajută-mă să-mi fac un chip schimbat, | S-ajung la țelul ce mi-am pus în gînd». Țelul nu-i altul decît să-i fie soție lui Orsino (cu multă subtilitate este realizat momentul de Maia Morgenstern). Oare slujindu-l va ajunge să-l și iubească? Poate da, poate nu. Alegeți ce doriți. Ambiguitatea va plana pînă la sfîrșit asupra răspunsului.

Cortina se ridică: un albastru noptatec, greu, cețos de-abia lasă să se ghicească formele din care se desprinde, impunătoare, cea a unui enorm catafalc înalt, negru. Încă înainte de apariția ducelui Orsino, i se-aude vocea: «Dacă e-adevărat că muzica | E hrana dragostei, cîntare dați-mi, | Să-mi satur dorul ăsta fără sațiu...». Într-un fel de pijama albă de satin, cu poetice plete lăsate pe umeri, cu batista (năframă?) atîrnîndu-i de deget, însoțit de o numeroasă curte ce se răspîndește repede în spațiu formînd adevărate grupuri «de gen» (doi pictori cu șevalete, un sculptor în plină trudă creatoare, fete gingașe atingînd corzile...) nefericitul duce se urcă pe catafalc, e acoperit de negrul lințoliu, o tînără în negru dansează molatec, provocator, în timp ce el declamă cu emfază, parcă umflînd vorbele și ascultîndu-le rezonanța, minunatele versuri shakespeareene. Intrarea curteanului care aduce înapoi buchetul de flori sîngerii (evident artificiale) respins de cea dorită rupe perfecțiunea compoziției: fluturat ca un pămătuf peste vorbele patetice ale lui Orsino («Purtați-mă la patul meu de flori») devine semnul ce aruncă în zona grotescului recuzita romantică de care se slujește ducele în crearea pozei sale, a imaginii sale. Altfel spus, a travestiului său. Nota aceasta, de-abia atinsă în prima scenă, își amplifică reverberațiile în cel de-al doilea moment petrecut la palatul presupusului îndrăgostit. Ecoului cavernos al lamentărilor sale despre iubiri neîmpărtășite i se adaugă, în clipa cînd se pregătește să asculte «cîntarea de demult» și tristă a bufonului, tabloul cu turnuri în ruină adus ca fundal. Feste începe să cînte romanța (în original, adică în englezește) și; deodată, totul se pulverizează într-o neașteptată explozie: Curio (Cerasela Stan — în travesti — compune excelent personajul) începe să traducă textul, dar nu numai cuvintele ci și înțelesul lor. În gesturi, în mișcări grotești. Translate în zona imaginii concrete, **înfățișate**, sentimentele înțepenesc în măști. În falsuri. În «făcătură». O «făcătură» sînt și stilurile — ne spunea Peter Brook la întîlnirea desfășurată pe aceeași scenă, în luna iunie, la București. Potrivit gînd pentru felul în care Andrei Șerban a compus **Noaptea regilor.** Căci, dacă la întrebarea pe care și-o pune în mod firesc oricine vrea să monteze **A douăsprezecea noapte** — ce fel de țară, ce tărîm este Iliria? —, ca și Jan Kott, Șerban răspunde «al travestiului, al măștii», unul dintre modurile în care el se manifestă în spectacol este stilul adoptat, construit de personajul ce se travestește travestind întreaga sa lume. Astfel, stilului declamator-romantic al lui Orsino îi corespunde cel andaluz-pasional al Oliviei. De la rochia neagră, dar bine mulată pe trup, și voalul cernit la ținuta arogant-bătoasă și la cortegiul de însoțitoare compus «după tipic», apariția ei evoluează conform exigențelor genului adoptat. Pe măsură

ce-i crește pasiunea pentru Cezario, toaletele devin mai atrăgătoare — culminînd cu aceea de un roșu aprins, croită după ultima modă de inspirație «flamenco» —, iar gesturile ațițătoare și posesive.

Cum spuneam, Iliria este un spațiu al travestiului, al unei imagini pe care fiecare ființă o adoptă și o impune, o imagine în care, de fapt, ființele au renunțat la sine, și-au pierdut, pînă la desăvîrșita uitare, adevărul propriei existențe. Poate că așa au putut supraviețui. Dintre toate, doar Viola — Cezario tînjește după cele două adevăruri care-i întregesc eul: după propria ființă pe care a negat-o travestindu-se, și după fratele geamăn pierdut, a cărui înfățișare a uzurpat-o. Dar Iliria nu pare propice căutării de sine: momentul în care cei doi frați trec unul pe lîngă altul, simțindu-se, presimțindu-se, fără să se vadă, însă, fără să se întîlnească este splendid realizat scenic și definitoriu pentru spectacol. Aceasta este noutatea interpretării textului shakespearean, aceasta este și motivația montării lui: pe cît de amuzant este jocul de-a travestiul, pe atît de gravă, de periculoasă poate deveni o lume de măști. De aceea Feste, bufonul, nebunul, înțeleptul, e bătrîn, îmbătrînit de veacuri, e trist, cîntecele lui de jale sînt chiar de jale, iar privirea pe care o aruncă lumii e, într-un fel, lipsită de speranță. Dar speranța există în comedia lui Shakespeare, se și împlinește, ordinea firii e restabilită. Lucrul se petrece și-n spectacol, iar bucuria trăită de Viola și Sebastian are puritatea, nevinovăția cuceritoare a copilăriei. Momentul e, însă, scurt. Se aud tunete, zgomot de furtună: întoarse cu spatele spre public, închise între două rînduri de «valuri», personajele, grupuri-grupuri, înțepenesc în așteptarea unui viitor incert care poate destrăma clima de echilibru, de regăsire de sine.

Într-un decor compus cu simplitate rafinată de Doina Levința evoluează o trupă ce mi se pare a fi răspuns doar într-o anume măsură exigențelor viziunii regizorale. A răspuns mai cu seamă în compunerea travestiului, a măștii, a «stilurilor» respective. Ovidiu Iuliu Moldovan, în Orsino, face o echilibristică pe muchie de cuțit între seriozitatea și profesionalismul cu care îl creează pe «romanticul» Duce și stratul de ironie, de autoironie ce subminează masca adoptată. Din păcate, luat de val, nu schimbă tonul nici în cea din urmă scenă cînd și personajul său ar fi trebuit, măcar pentru o clipă, să-și recapete adevărul demult uitat. Vivian Alivizache, în Oliva, și Carmen Galin, în Maria, dau cu exactitate o primă imagine a personajului interpretat, dar cea dintîi nu are resurse pentru a-l îmbogăți prin noi detalii (ca să nu mai vorbesc de scena finală unde de-a dreptul se pierde), iar cea de-a doua se încăpățînează într-o exteriorizare stridentă, obositoare prin repetare, a «caracterului» cameristei. Din grupul zurbagiilor, Sir Toby în interpretarea lui Costel Constantin are o grosolănie voioasă, abțiguielile sale nu sînt indigeste pentru spectatori, are haz și lasă să se întrevadă o urmă, vagă e adevărat, de trecut bun simț. Dan Puric, în Sir Andrew, este ex-

Maia Morgenstern

cepțional. Joacă naivitatea, prostia, lașitatea personajului cu o inventivitate a efectului comic, cu o plăcere cuceritoare, toate dozate farmaceutic. Un rol de neuitat și momente de neuitat sînt create de el în spectacol. Gheorghe Dinică îl conturează pe Malvolio cu bun profesionalism, pe alocuri chiar cu har (întreaga scenă a descoperirii scrisorii este de un umor debordant), dar, din păcate, acest mare actor (și o spun cu părere de rău) dă semne alarmante de manierizare. Malvolio seamănă prea mult cu Merlin. Și nu numai. Cerasela Stan, Claudiu Istodor, Andrei Finți, Eugen Cristea, Mircea Rusu, Constantin Dinulescu și-au gîndit bine rolurile, fac o trupă de actori buni, serioși.

Am vorbit despre Feste, despre felul nou în care bufonul este conceput în montarea lui Andrei Șerban. Claudiu Bleonț nu-și infirmă nici de data asta talentul, inteligența scenică. Îmbătrînitul Feste — care judecă lumea nu cu cinism ci cu tristețe, care se mai joacă din cînd în cînd cu vorbele ca să le tălmăcească înțelesul după voia sa, care mai intră, fără poftă, în jocul zurbagiilor — va arunca și spre noi, cei din sală, privirea scrutătoare invitîndu-ne, parcă, la autojudecare. Mai este, desigur, Maia Morgenstern, în Viola — Cezario, capabilă de trăiri intense (poate ar mai trebui ponderate pe alocuri), dar și de grație în joacă, de nelămurite întrebări gingaș sugerate.

O comedie în care însăși construcția scenică este o sursă de umor, o comedie peste care plutește la distanțe diferite o undă de neliniște, de tristețe este Noaptea regilor de Shakespeare în regia lui Andrei Șerban la Teatrul Național din București.

MIRUNA IONESCU

TIMPUL LUI SHAKESPEARE

Dacă unele dintre operele scenice create de Liviu Ciulei la «Bulandra» am avut totuși norocul să le văd mai tîrziu, pe Andrei Șerban aveam să-l cunosc mai întîi prin ceea ce criticii europeni și americani au scris despre el. Numele său devenea apoi capitol din istoria contemporană a teatrului universal pentru ca, după '89, Andrei Șerban să revină în țară la conducerea unui teatru cărula îi fusese sacrificată de mult menirea — Teatrul Național din București.

Va lucra aici într-un ritm îndrăcit, fără nici un fel de menajamente, fără să pretindă remunerare în valută, dar pretinzînd încredere în șansa teatrului de a se afirma în Societate, în șansa actorului de a redescoperi un anume fanatism al creației. Toate acestea fiind în scurt timp acreditate drept cea mai puternică monedă de schimb a vitalității unei națiuni — forța spirituală a culturii sale. Poate fi un gest normal sau unul disperat acesta de a oferi — sub direcția sa — vreo zece premiere dintre care patru îi aparțin. Poate fi o strategie cărela Andrei Șerban îl cunoaște bine rosturile sau superbă încredere a creatorului care știe că șansa supraviețuirii spirituale a comunității este creația. Stînd față în față cu Piața Universității, Teatrul Național transcede exteriorul greoi al clădirii prin sensul unei noi istorii a spiritului creator la care domnia sa a contribuit din plin. Tragicele povești ale Trilogiei grecești — primul său spectacol la Național — pot fi un pandant pentru tragicul început al istoriei noastre recente.

Aventura următoare a regizorului Andrei Șerban — căci o aventură pare a reuși astăzi cînd condiția materială a teatrului nostru merge vertiginos spre lamentabil — această aventură, deci, aduce în fața publicului A douăsprezecea noapte sau Noaptea regilor sau Ce doriți? trei titluri în uz ale piesei lui Shakespeare, ultima se comedie unde farsa și mascarada italiană dar și elemente de cultură elizabethană sînt topite în alcătuirea unei povești pe înțelesul tuturor. Iar farmecul ei, ca un balsam, este ceea ce trebuie să-l fi atras, între altele, pe regizor să-i dea viață scenică în condițiile în care existența diurnă a celui care vine seara la teatru este agitată de curenții contradictorii ai unei Societăți aflată la începutul unei lungi convalescențe după o naștere problematică. Dacă acestei Societăți Naționalul îi oferea prin Trilogia greacă prilejul unei intime recunoașteri a corporalității unui umanism tragic, Noaptea regilor vine acum să propună imaginea unei nostalgii. Chiar dacă tema piesei, după cum spune celebrul exeget shakespeareen Jan Kott, este travestirea, impulsul spre regăsirea propriei identități afective plutește deasupra personajelor. Ducele Orsino e îndrăgostit de Olivia, inaccesibilă pînă la apariția Violei, travestită în băiat pentru a se pune în slujba Ducelui de care se îndrăgostește. Travestiul Violei e o armă cu două tăișuri — va reziste asaltului Oliviei, dar îl va admira pe Orsino care e destul de fulburat de așa fecior frumos. Avatarurile personajelor duc povestea spre sfîrșitul unui vis shakespeareen creat spre plăcerea noastră. A douăsprezecea noapte de după Crăciun, Noaptea regilor, e posibilă dar numai dacă veți voi.

Din acest punct survine jocul spectacolului, căci Andrei Șerban privește retrospectiv dar cu o tăietură contemporană a mizanscenei evoluțiile personajelor. Spațiul scenic, folosind imensitatea sălii mari a Naționalului, decupat prin culoare, lumină și cîteva accesorii de decor, sugerează cu un mare rafinament vizual nostalgia unui grandios al sentimentelor pe care epoca modernă, începînd să fie contemporană cu Shakespeare, le va tenta mereu cu strategii ale socializării de toate genurile pentru a le eroda vitalitatea. Jocurile dragostei și ale întîmplării instaurează domnia unui spirit ludic pe care Andrei Șerban îl va pune la lucru precum Prospero pe Ariel. Și magia plăcută a redescoperirii instinctului ludic se produce nu numai prin trimiterile contemporane, în fapt jucării (ale unui «copil răsfățat» — întreabă criticii) ale acestui Ariel modern — piese de decor — siluete ale elicopterului și mașinii de poliție, sau televizorul — dar și prin melanjul între elementele de cultură materială și gestuală ale spectacologiei elizabethane. Anume poziții ale actorilor în scenă, fragmente de costum și licențele cronologice sînt corespondente ale acelorași procedee pe care teatrul shakespeareen le-a folosit din plin spre hazoasa reacție a spectatorilor londonezi de pe la 1600.

Surprinde aici însă și faptul că modul contemporaneității este susținut în piesă nu atît de totala transplantare în perioade recente ale istoriei, cît mai ales acel nivel de înțelegere al publicului de azi pentru care e important să acceadă la seva culturală a piesei shakespeareene, nu atît prin sacralizarea textului, cît prin laicizarea sa. Din acest punct de vedere, nostalgia ingenuității devine tot mai insistentă în spectacol căci oferta regizorului și a actorilor propune exact această miză.

Dacă spectacolul produce vizibil referințe contemporane — chiar un bar cu o animatoare evoluînd în fața unei uriașe reclame(!), —, tot aici semnale transmise de ritualul curții lui Orsino și finalul spectacolului, de pildă, descoperă imagini ale acelei nostalgii guvernată de conștiința faptului că jocul nu poate dura la infinit. Retragerea personajelor, dincolo de valurile miniaturale ale țărmului liriei unde eșuasă corabia Violei și a fratelui ei geaman, Sebastian, este ca un tablou englez de epocă, cu o lume burgheză admirînd un asfințit care, se întîmplă, va fi al propriei lor disponibilități spre ingenuitate. Cupluriile care se formează acum, după ce bufoneriile lui Feste, Malvolio, Sir Toby, Mariei, Sir Aguecheek se consumă, sînt semnul socializării instinctului ludic.

Într-un spațiu scenic creat cu uimitoare și elegantă simplitate de către Doina Levinți, actorii Naționalului surprind încă o dată prin angajamentul artistic. Andrei Șerban îi atrage în această frivolă aventură ludică cu conștiința riscului, căci nu toată lumea este dispusă să accepte miza — o seară la teatru unde vii pur și simplu de și pentru plăcere. Ori și aceste este unul din rosturile teatrului. Dar numai dacă veți voi, altfel realitatea orașului și a aceluiași televizor din spectacol pe care l-am amintit nu face decît să ne aducă aminte mereu că sclavia maiorfmațiilor de tot felul e foarte la îndemînă. Iar spectacolul unde joacă Ovidiu Iuliu Moldovan, Claudiu Bleonț, Gheorghe Dinică, Maia Morgenstern, Costel Constantin, Dan Puric, Carmen Galin, Vivian Aliviza-che, Cerasela Stan, Mircea Rusu, Constantin Dinulescu, Claudiu Istodor, Eugen Cristea mă determină să cred că, dincolo de teatrul politicii și, în general, de zgomotul și furia Orașului, povestea shakespeareană spusă de Andrei Șerban și actorii de la Național poate ocupa una dintre serile noastre de teatru.

MARIAN POPESCU

SPIRITUALE SCHIMBĂRI LA FAȚĂ

Vrem-nu vrem, vor-nu vor, actorii cei mai importanți dintre ei, încep să se confunde după mai mulți ani de carieră cu propriile personaje, cu un anume tip de erou. Schimbările de registru surprind și, atunci cînd abaterea de la normă se «comite» inspirat, reușita este aplaudată cu atît mai mult entuziasm de către public cu cît i-a fost contrazisă, mai decis, o prejudecată.

Prejudecata, în ceea ce-l privește pe Ovidiu Iuliu Moldovan, îl suprapunea imaginii pe care ne-o lăsase în **Caligula**, în **Jocul ielelor**, în **Jason**, personaje foarte diferite, deci, dar a căror transcriere scenică presupunea, de fiecare dată, dimensiune tragică, un puternic voltaj al gîndului și al trăirii. Sigur că a jucat și comedie (inclusiv piatra de încercare numită Malvolio), dar precis nu un rol de comedie ar fi citat spectatorul somat să numească, fără să numere pînă la zece, cîteva personaje ce-i poartă semnătura.

Surpriza pe care ne-a oferit-o Ovidiu Iuliu Moldovan în Ducele Orsino din **Noaptea regilor** nu se explică (bineînțeles!) prin simpla abordare a unui rol de comedie ci prin maniera neașteptată de tratare. Sincer vorbind, de obicei Orsino trece aproape neobservat în spectacolele cu **A douăsprezecea noapte**, piesă în care punctele de greutate aparțin (nu prin număr de replici ci prin încărcătură artistică) Violei, lui Malvolio și Sir Andrew, nebunului Feste sau lui Sir Toby, Mariei ori chiar frumoasei Olivia (deși frumoasele au o soartă ingrată în comedii). De data aceasta, Orsino a făcut parte din comedie, nu s-a mai mulțumit «să ridice mingea». Schimbarea la față a personajului e datorită schimbării la față a actorului. Cu atît mai mult cu cît pentru acest rol, el nu a înlăturat experiențele scenice anterioare ci, dimpotrivă, le-a utilizat. Cu un grăunte de ironie afectuoasă, cu inteligență subtilă și, mai cu seamă, cu desăvîrșit simț al măsurii. Actorul persiflează — ușor, ca o bănuială — poza de erou tragic pe care o adoptă o vreme Orsino, persiflînd în același timp poza — doar poza — posibil de întîlnit în interpretarea eroilor tragici autentici. Versiunea scenică pe care ne-o propune Ovidiu Iuliu Moldovan nu e hazlie ci, mult mai mult, mult mai important — e spirituală. Descifrîndu-l pe Orsino, actorul ne sugerează — în treacăt, fără să stăruie, cu un zîmbet — diverse posibilități, unele dintre ele de-a dreptul năstrușnice. Ca să-și umple timpul, ca să-și «ostoiască dorul», ca să-și spulbere spleenul, ducele se amuză a fi cînd mafiot, cînd Cassanova, cînd piesă centrală într-un «grup statuar», cînd vedetă idolatrizată de fani, cînd... cînd... O iubește pe Olivia, o iubește pe Viola, îl iubește pe Cesario, se iubește, poate, pe sine. Sau poate nici pe sine? Imaginile se țes și se destramă ușor, elegant, fără stridențe, totul e posibil, nimic nu e precis, într-un joc al ambiguităților, al ipotezelor (plauzibile ori trăznite), într-un joc al jocului. Totul e întîmplător, dar nimic nu e la voia întîmplării iar actorul pare a urmări alături de noi, cu politicoasă atenție, zborul de fluture solemn al eroului său.

CRISTINA DUMITRESCU

Momente din repetițiile la Visul unei nopți de vară

CREDINȚA ÎN DRAGOSTE ȘI ÎN PUTEREA BUCURIEI

Într-un București înecat în murdărie și în tăcută disperare — o stare de spirit pe care o citești oricînd pe fețele oamenilor și o auzi mereu revenind în discuțiile de oriunde — am văzut două spectacole Shakespeare care vorbeau despre cu totul alte trăiri: Visul unei nopți de vară realizat de Liviu Ciulei la Bulandra și Noaptea regilor în regia lui Andrei Șerban la Național. Amîndouă serile trăiesc prin credința în dragoste și în puterea bucuriei, amîndouă adună un public mare poate tocmai pentru că rup compacta nemulțumire a vieții de fiecare zi și deschid drumul spre alte gînduri și alte experiențe.

Într-un fel eram azvîrlită cu zeci de ani în urmă, la sfîrșitul anilor 1960, cînd Ciulei și Șerban, pe atunci la același teatru, se luptau amîndoi în același timp cu greutățile montărilor Shakespeare. Ciulei își asumase răspunderea pentru Macbeth, Șerban pentru Iulius Cezar. Atmosfera vieții teatrale era dominată de prezența regizorilor-animatori — numai Radu Penciulescu lipsește (atunci el se dedicase montării cu Richard II la Teatrul Mic). Dar momentul teatral de acum se cristalizează deosebit de cel din 1968. Atunci alegerea pieselor arăta o clară dorință de a înțelege și trăi tragedia, mai ales tragedia politică, și rezultatele artistice erau inegale; acum noul repertoriu se îndrumă hotărît spre comedie și dă naștere unor jocuri teatrale împlinite. Hotărît, distanța dintre actori și regizorii-îndrumători este mult mai mică acum decît era înainte — în ciuda lungii absențe a realizatorilor. Poate că tocmai nevoia interpreților de înnoire, dorința lor de a se dărui întru totul actului teatral pentru ei necunoscut a făcut posibilă schimbarea la față a teatrelor. Întoarcerea marilor exilați este în toate sensurile o regăsire plină de bucurii. Într-un București înecat în murdărie și în tăcută deznădejde, în mijlocul sălilor arhipline, scuturate de aplauze și ovații, m-am întrebat: cît timp se va păstra prezentă

această explozie de fericire a teatrului românesc!

Amîndouă spectacolele sînt credincioase textelor — fiecare în alt fel. În Visul lui Ciulei asculți fiecare cuvînt și fiecare frază așa cum, îmi închipui, nu ai asculta nici o altă realizare pe scenele din România sau de aiurea. Oricine are cît de cît obiceiul de a merge la teatru știe cît de greu este de realizat această citire exactă a textului shakespearean. La Liviu Ciulei întîlnești o claritate a rostirii și a acțiunii care scoate în relief toate amănuntele. Hipolita a fost într-adevăr cucerită de Theseu cu sabia în mînă și este încă o mireasă plină de împotriviri și revoltă. Cele două tinere care se rătăcesc în pădure în dorința de a-și împlini dragostea au fost — limpede — foarte bune prietene în copilărie. Lunga descriere a piolilor care îmbolnăvesc natura și amestecă pînă la confuzia totală anotimpurile se întîmpărește în mintea fiecărui spectator. Rivalitatea dintre cele două armate de spirite este descrisă cu toate nuanțele ei în replici și monologuri. Comedia vrută și nevrută a meșteșugarilor iubitori de artă teatrală este întrupată în cuvînt — dar și în atitudini și reacții — și orice spectator părăsește teatrul cu o imagine clară a fiecărei prezențe. Toate aceste reliefuri și culori ale textului se șterg în montările tradiționale datorită confuziei rostirii și mișcărilor desenate fără adevărată cunoaștere a textului. Ciulei realizează și mai mult: suita imaginilor poetice se înfățișează spectatorilor ca o prezență în sine. Vedem cu gîndul aripile de fluturi, picăturile de rouă agățate pe plante în timpul nopții, avem în față valul de ceață-ntunecată acoperind noaptea, ne înfiorăm cînd ascultăm trecerea timpului — ceasul e adînc, ora e înaltă... (Bineînțeles că traducerea Ninei Cassian joacă un rol principal în această redescoperire a textului.)

Spectacolul poate fi definit, deci, ca un oratoriu jucat — un exercițiu de îndrumare a actorilor care adună întreaga energie a ansamblului asupra cuvîntului și în același timp construiește printr-un foc de artificii de scenografie și regie arena acestei rostiri voit împinsă pînă la cea mai mare claritate. În roșu, alb și negru, scenografia desfășoară un șir de efecte vizuale voit artificiale, o paradă a imaginilor tari care — paradoxal — devin și mai puternice, ating cel mai înalt grad al sugestiei cînd nu se mai văd: lumina scăzută a fugăriților, goana tinerilor care se rătăcesc în voalurile scuturate de spiritele pădurii sînt, vizual, punctele cele mai intense ale montării. Cînd meșteșugarii intră în scenă, climatul jocului se schimbă. Scenele de farsă, repetițiile și spectacolul prezentat de acești amatori de artă teatrală spulberă voit magia jocurilor vizuale și a declamației.

Interesantă este metamorfoza prin care trece redescifrarea textului în întîlnirea cu publicul. Acest Vis al unei nopți de vară este în versiunea lui română — după cîte spune regizorul — mult mai senin și mai plin de bucurie decît montarea inițială din Statele Unite.

Un studiu special de sociologia culturii ar putea fi realizat în jurul spectacolului bucureștean. Rareori am fost de față la o seară de teatru care mărturisește cu atîta intensitate dorințele celor adunați în jurul scenei. Seara petrecută la Bulandra e o experiență cutremurătoare, tocmai pentru că arată ca o radiografie a trăirilor, dezvăluind la oamenii din sală o nesfîrșită nevoie de vis și de regăsire a bucuriei.

Credința în text este la Andrei Șerban nu atît fidelitate față de cuvînt, cît joc inițiat pe linia mișcărilor lăuntrice ale texturii poetice. Sinuoasele deveniri și surprize amestecate în Noaptea regilor devin la Național liniile de forță ale jocului. Comedia nebunilor petrecăreți se întrețese cu povestea gemenilor, a încurcăturilor, neînțelegerilor și regăsirilor trăite de ei și cu istoria iubirilor ciudate și a dorurilor care se pierd pentru a se împlini în chip neînchipuit. Clipele de cîntec și meditație închinate dragostei se împletesc cu momentele de farsă din grupul figurilor care par să nu fi cunoscut niciodată alt trai decît cheful, cruzimea batjocurilor aruncate asupra ericului și poftă oarbă de mulțumiri animalice.

Poate, ceea ce îmi place cel mai mult în spectacolul lui Andrei Șerban este curajul cu care el desfășoară aceste linii de forță fără nici un fel de reținere. Piesa este într-un fel o jucărie minunată, ea ridică la cea mai înaltă putere rotirea de încurcături stîrnite de asemănarea gemenilor. Șerban își îngăduie, deci, tot felul de anacronisme și surprize, costumele amestecate din timpuri diferite ne spun clar că privim un joc, valuri ciopîrțite în lemn alunecă peste aria de joc ca în cele mai naive montări de teatru baroc, un automobil de poliție și un helicopter se năpustesc în scenă ca niște absurdități supreme, spunîndu-ne prin însăși apariția lor că avem de-a face cu o liberă încropire de fantezii.

În toate aceste invenții comice se amestecă firele grave ale gîndului despre dragoste și ale dorului. Gemenii sînt de mai multe ori în scenă fără a se vedea, dar parcă simțind apropierea dintre ei, chiar atunci cînd cred că moartea l-a despărțit pentru totdeauna. Asemănarea fizică se dovedește lipsită de însemnătate — ceea ce are înțeles în joc este sentimentul de identitate suprapusă pe care îl creează gestul, rostirea și lumina.

Gustul morții adeseori descris în piesă — îndrăgostiții acestui text vorbesc despre dragoste cu aproape aceeași sufiare cu care pomenesc moartea — devine în montarea aceasta o repetare de motive de joc, amestec de comedie brutală de situații și flori sincer. Patul pe care tînjește stăpînul îndrăgostit fără speranță arată ca un catafalc solemn sculptat pentru a găzdui o statuie de mare conducător ridicat la rangul de personaj mitic. O mică minune are loc cînd Feste cîntă în fața ducelui. Nebunul cîntă în limba engleză, clar și tălos, începînd cu o pronunțare seacă a versurilor, mai aproape de vorbire decît de muzică, cîntecul e reluat în planul doi pe românește de o femeie-bufon care preface melodia în focoase romanțe de la noi. Întregul capătă în chip neexplicat o demnitate tristă, sfîșietoare, prin comicul evident al acestei acrobatice jongleriii cu limbile și stilurile contrastante. O fotografie de ruine romantice e adusă în fundal ca un sol de marcă văzută a atmosferei. La Șerban, descoperirea poeziei este un rezultat al întregii munci pedagogice depuse de regizor în anul care a trecut. Ceea ce toți actorii realizează aici este un joc extrem de liber, vital, dar fără nici o încărcătură de explicații sau descrieri inutile. Nimeni nu joacă un caracter, nimeni nu încearcă să descrie un portret — dar toate prezențele sînt vii, adevărate. Se poate spune că fiecare din interpreți creează o suită de schițe fugare, trasate cu mare ușurință, dar și cu multă energie — o energie care nu devine niciodată greoaie, nu oprește alunecările de iluzii și nostalgii cerute de textul poetic, înlănțuirile de atitudini și reacții dau viață dinamicii lăuntrice a piesei.

Ducele crede că o iubește pe Olivia, dar se îndrăgostește fără să-și dea seama de Viola deghizată în eunucul Cezario. Olivia crede că îl iubește pe eunucul Cezario, dar e sedusă de fapt de Viola și sfîrșește prin a-l iubi pe fratele ei geamăn, Sebastian. Antonio îl iubește pe Sebastian atît de intens încît își riscă viața pentru a-l urma : el crede că Sebastian l-a prădat, înainte de a descoperi că e victima unei iluzii optice. Viola-Cezario îl iubește pe duce, dar îi poartă cu credință mesajele de iubire spre Olivia. Piesa ne silește să alergăm printr-un bizar labirint al iubirilor cu adresă greșită și putem aduna în puține cuvinte înțelesul acestui caleidoscop de orbiri erotice: «Te iubesc. Cine ești?».

Interpretarea actorilor de la Național se așază în acest registru: fiecare apariție este o prezență vie și o enigmă.

Nu e de mirare că muzica și dansul capătă un loc prim aici: chiar natura acțiunii comico-poetice cere un alt registru decît acela legat de fluxiile cotidiene, muzica și dansul sînt intim legate de această acțiune. Scenele de meditație asupra iubirii sau de mărturisire de dragoste sînt împletite din cuvînt poetic, muzică și dans, anumite clipe de explozie a rîsului devin magie curată datorită cîntecului și coregrafiei ilare, de pildă un dans de neuitat al lui Sir Andrew. Se poate să intrăm în regiunile cele mai înalte ale vieții spirituale nu numai prin experiența suferinței, a tragediei, a scris cîndva un celebru comentator al lui Shakespeare, Chesterfield: și rîsul fără granițe, fără opreliște ne poate arunca în lumea miracolelor și a metafizicii. E ceea ce se întîmplă cu Noaptea regilor al lui Șerban. Sensul ultim al acestui joc este înfiripirea dintre gemeni — atît de asemănători încît pot fi oricînd confundați unul cu altul, ca două jumătăți din același măr.

Oamenii piesei tînjesc să se contopească prin dragoste, gemenii se aseamănă ca jumătățile de măr din vechiul mit al iubirii, ei sînt în același timp la fel și cu totul altfel — femele și bărbat: oricît îi apropie iubirea, ei nu vor cunoaște niciodată în totul ființa iubită. «Te iubesc. Cine ești?»

ANA MARIA NARTI

VISUL UNEI NOPȚI DE VARĂ de William Shakespeare ● Traducerea: Nina Cassian ● Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra» ● Data premierei: 17 mai 1991 ● Regia și decorul: Liviu Ciulei ● Costumele: Nina Brumușilă ● Distribuția: Ion Besoiu (Tezeu), Micaela Caracaș (Hipolita), Răzvan Vasilescu (Lisandru), Marcel Iureș (Demetrius), Manuela Ciucur (Hermia), Oana Pellea (Helena), Ion Cocieru (Egeu), Petre Lupu (Filostrat), Mariana Buruiană (Titania), Claudiu Stănescu (Oberon), Anca Sigartău (Puc), Adrian Ciobanu (Un spirit, Molie), Alice Barb (Prințișorul indian), Delia Nartea (Floare de mazăre), Maria Eremia (Pînză de păianjen), Mihai Gruia Sandu (Bob de mușt ar, Stan Suflete — Flute), George Ivașcu (Bob de Mușt ar), Victor Rebengiuc (Culea Fundulea — Bottom), Paul Chiribuță (Mitru Chitră — Quince), Cornel Scripcaru (Gogu Botgros — Snout), Mihai Constantin (Licâ Cuibăricâ — Snug), Dan Aștilean (Dudă Flăminzilă — Starveling). In alte roluri: Mircea Gogan Georgescu, Dan Iacob, Amalia Ciolan, Lelia Ciubotaru, Ozana Oancea, Lucian Pavel, Liviu Lucaci, Mihai Călin, Dragoș Stemate, Andrei Duban, Daniela Săuleac, Dana Voicu.

VIAȚĂ ȘI ARTĂ

O pardoseală din dale pătrate, lucioase, roșii ca sîngele; în fundal, o «perdea» alcătuită din segmente mobile, în aceeași culoare sîngerie; o mică platformă de sticlă, ce poate fi urcată și coborîtă — iată principalele piese ale decorului gîndit de Liviu Ciulei pentru mizanscena *Visului*... Totul dominat de un disc alb închipuind Luna, misterioasa zeitate tutelară a acestei nopți fierbinți, colcăitoare de patimi, de porniri nebune și dorințe smintite care prind glas și contur datorită (numai?) sucului unei buruieni ciudate, stors pe pleoapele adormiților de un spiriduș răutăcios.

În spațiul gol sau aproape gol — căci platforma străvezie, rezervată somnului Titaniei și îmbrățișărilor ei cu vremelnicu-i iubit cu cap de măgar, iar mai apoi «prea tristei comedii» a lui Pyram și a Thysbeei, jucată de vrednicii meseriași atenieni, așadar perimetrul menit unor fantasme dureroase și derizorii, ocupă prea puțin loc —, în acest spațiu pe care trebuie să-l facă viu și semnificativ actorii nu au alt punct de sprijin exterior decît costumele. Scenografa Nina Brumușilă le-a conceput în trei dominante cromatice: negru pentru Oberon și Titania, stăpînii tărîmului miraculos, alb pentru muritorii prinși în jocul crud al nălucilor nopții și al propriilor rătăciri, și roșu pentru aceiași, izbăviți acum de chinuri, gata la rîndu-le să-i chinuie, ca spectatori ironici în lunga scenă de «teatru în teatru», pe artiștii improvizați din trupa lui Mitru Chitră. Se situează în afara acestor coordonate cu funcție simbolică evidentă veșmintele pestrițe ale celor șase «actori» și — surprinzător — îmbrăcămintea lui Puc, asemănătoare cumva cu aceea a zeloșilor meșteri. În hainele ei destul de «civile», năstrușnica făptură (care le-a inspirat shakespearologilor cam tot atîtea comentarii ca și ruda sa apropiată din *Furtuna*, Ariel) se înfățișează demitizată — și întrucîtva depoetizată —, purtătoare însă a unui insolit sens dramatic: în ciuda părelnicei sale libertăți de mișcare, Puc este, și el, un biet actor executînd, pe o scenă mai vastă, indicațiile unui regizor tiranic. Oberon? Aparent, regele zînelor și al duhurilor este cel care ține în mînă firele nevăzute ce-l manevrează pe toți, pămînteni și nepămînteni, la fel cum, aparent, replica lui umană, Tezeu, hotărăște fără drept de apel destinele atenienilor. Aparent, Puterea (politică, eventual) are monopolul absolut asupra a tot ceea ce se petrece, văzut sau nevăzut, pe Pămînt. În fapt însă deținătorii acestei forțe se supun, ca și oamenii de rînd, unei alte forțe, oarbe, devastatoare, indestructibile: Instinctul Vital, pe care secole de morală creștină ne-au învățat să-l numim — după cum manifestările lui sînt «convenabile» sau nu, avuabile sau nu — dragoste sau poftă animalică. Disputa, avînd consecințe asupra mersului Naturii însești, dintre Titania și Oberon nu pornește, doar, decît de la un mic prinț indian pe care regele și-l dorește ca paj și de care regina nu vrea să se despartă (implicațiile psihanalitice ale situației au făcut, și ele, obiectul a numeroase comentarii critice). După cum pe orbirea ce-o provoacă această forță odată dezlănțuită contează Oberon atunci cînd îi cere lui Puc să-i picure crăiesei pe pleoape sucul fermecat: îndrăgostită de prima ființă pe care o va vedea, zîna va uita de micul prinț...

În această lumină, personajele-cheie ale *Visului* lui Ciulei devin Oberon și Titania, pe de-o parte, și, pe de altă parte, țesătorul Bottom (Culea Fundulea, în savuroasa traducere a Ninei Cassian). De ce Bottom? Pentru că măruntul meșter căruia Puc a făcut să-i crească pe umeri un cap de asin întrupează treapta cea mai de jos a umanității (numele e sugestiv), un individ aproape prăbușit în regnul inferior, pe care însă aceeași forță nelnvinsă îl unește cu eterica Titania într-un vis de o gingășie și o hidoșenie deopotrivă de răscolitoare. Și, apoi, Bottom e «steaua» spectacolului pregătit în cinstea nunții lui Tezeu, episod cu o pondere specială — în montarea lui Ciulei, dar și în piesă —, explicabilă prin semnificația lui mai amplă: în raport cu viața, arta e o caricatură grotească și amară, dar, totodată, singura (altă) forță în stare să-i țină piept, prin însuși rezumatul batjocoritor în care o închide. Extrem de dificilul rol al lui Bottom i-a revenit lui Victor Rebengiuc, care, cu talentul, experiența și intuiția sa îndelung verificate, l-a pus din plin în valoare, acordînd însă o marcată preferință laturii pur comice. Este ceea ce a dezechilibrat întrucîtva arhitectura reprezentației, cu atît mai mult cu cît, la celălalt pol, Claudiu Stănescu a apărut, în Oberon, timorat și indecis. Lăsată să lupte singură, Mariana Buruiană dovedește potențialități de mare actriță, izbutind — lucru atît de greu încît puțini îl mai credeau posibil — să iasă din tiparul inocenței plîngărețe și să joace matur, cu intensitate trăită iar nu mimată. Titania sa este dură și tandră, suavă și senzuală; scena trezirii ei din teribilul vis atinge, prin acuitatea emoției, cruzimea. Este, de altfel, momentul culminant al spectacolului, cel în care se concentrează esența viziunii regizorale: fragilitatea temeiurilor așa-zisei Puteri de care depinde soarta muritorilor. Aceștia din urmă sînt figurați în principal prin cele două cupluri de îndrăgostiți pierduți în pădure; sumar caracterizați în text, priviți, în montare, cu umor și compasiune, ei rămîn într-un plan secund al interesului, în ciuda spațiului larg de evoluție. Interpretativ, din grupul celor patru se detașează Oana Pellea, prin accentele personale conferite partiturii (e drept, mai nuanțată dramaturgic) a Helenei. Ca «agent de legătură» între cele două lumi, Puc e legat mai mult, cum am arătat, de cea pămînteană; Anca Sigartău îl întruchipează cu agilitate și prospețime, trecînd însă prea ușor pe lîngă clipa de melancolie din final. Final care aparține, indiscutabil, trupei meșterului Quince (jucat inteligent de Paul Chiribuță), ceată polimorfă și totuși perfect omogenă, căreia i se datorează un alt punct de vîrf al spectacolului — dansul neterminat, inutil și, o secundă, sfîșietor de trist oferit nobililor privitori indiferenți de la curtea lui Tezeu.

În asemenea momente opera scenică a lui Liviu Ciulei ne face să simțim și să înțelegem inefabilul, să întrezărim fulgurant răstimpul rar în care viața devine artă și arta devine viață. Își poate dori mai mult un creator?

ALICE GEORGESCU

JOC DE OGLINZI

Se întîmplă un lucru ciudat cu Visul unei nopți de vară pusă în scenă de Liviu Ciulei. În mod obișnuit, cînd e vorba de un text clasic, de mult și temeinic cunoscut, mergem la teatru ca să descoperim montarea, dar în acest caz, văzînd spectacolul, avem permanent senzația că descoperim textul, povestea și versul deopotrivă. Senzația aceasta, extrem de puternică, devine cu atît mai ciudată cu cît constatăm că, de fapt, nu ultasem nimic. Nici o scenă, nici un detaliu; am îndrăzni aproape să spunem: nici o replică. Spectacolul nu ne «furnizează informație» ci ne-o ordonează pe aceea existentă. Și, din nou ciudat, o face fără a ne propune neapărat noi semnificații, noi interpretări, fără a contrazice imaginea anterioară ci clarificînd-o, eliberînd-o de încărcături inutile, descoperindu-ne rostul precis al fiecărui cuvînt shakespearean ori, mai exact, amintindu-ne că fiecare cuvînt shakespearean are un rost al lui, că stufozitatea — dacă ni se pare a exista în această piesă — ține doar de modul de receptare.

Descoperirea textului înseamnă orchestrarea faptelor nu aflarea lor și înseamnă, mai ales, stabilirea unor legături intime între situații, personaje, astfel încît totul ni se revelează, cu pregnanță, ca un fascinant joc de oglinzi. Nimic nu e în plus, în spectacol, dar nimic nu e uitat, pentru că totul se află într-un raport precis cu tot. Momentul de debut ne-o înfățișează pe Hipolita, regina Amazoanelor, întorcîndu-se învinsă din lupta cu armata ateniană condusă de Tezeu. Scena durează foarte puțin dar este indispensabilă; datorită imaginii reținem parcă acum, prima dată, replica lui Tezeu: «Eu te-am curtat cu sabia, rănindu-te ți-am cîștigat iubirea». Replica este, la rîndul ei, indispensabilă, pentru realizarea, pentru împlinirea acelui joc de oglinzi din care se încheagă întreaga piesă: Hipolita are de ales între captivitatea prizonieratului și captivitatea căsătoriei cu învingătorul, Hermia are de ales între captivitatea mănăstirii și captivitatea căsătoriei cu cel pe care tatăl i-l impune, eroina «piesei din piesă» are și ea de ales între viața fără iubire și moartea din iubire. Viețile — reale, imaginare — se oglindesc la nesfîrșit unele în altele, explozia de erotism autentic, necenzurat din Visul unei nopți de vară se naște, sfidător, tocmai dintr-o tentativă de cenzurare a erotismului.

Joc de oglinzi sau joc al dublului, pentru că visul e dublul vieții iar teatrul este, la rîndul lui, dublu al vieții dar și dublu al visului. Surprinzător, poate, țesătura piesei se limpezește pe măsură ce imaginile se multiplică; repetarea — într-un alt registru, pe un alt plan — a unei idei, subliniorea acestei repetări în canon, nu încurcă firul narativ ci, dimpotrivă, îl descurcă, îl face fir al Ariadnei.

Contribuie la această transparență a ideii și traducerea exemplară de Nina Cassian, contribuie substanțial și decorul lui Liviu Ciulei sau costumele Ninei Brumuș-tă, dar principalul merit revine, neîndoielnic, lecturii regizorale. Există, în montarea lui Ciulei, o simplitate, o coerență armonioasă a gîndului, a trăirii, a gestului, sunetului, imaginii, care țin de frumusețea pură a unei demonstrații matematice, amintindu-ne, o dată în plus, celebra normă a lui Boileau: se exprimă cu limpezime ceea ce e limpede gîndit. Simplitatea aceasta, senzația că fiecare înțeles îți e la îndemînă, că totul are un rost și că rostul îl poți descifra fără efort, reprezintă întotdeauna semnul inconfundabil al desăvîrșitei măiestrii, amprenta artistului ce și-a formulat întrebările și se află acum pe culmea greu accesibilă a răspunsurilor.

Visul unei nopți de vară, piesă de mare frumusețe poetică în care imaginar și real se îmbină, se împletesc, se destramă, se confundă pentru a se defini, pentru a-și găsi chipul adevărat, dobîndește în viziunea scenică a lui Ciulei aură de mister și, în același timp, sevă de viață reală. E adevărat, viața e vis dar visul e viață, planurile trăirii și planurile închipuirii se succed, alternează, trasează cercurile concentrice fără sfîrșit dar parcă și fără început din ape unui lac. Privită cu ochii zînelor și ai duhurilor, viața adevărată a tinerilor atenieni prinși în vîrtejul bucuriei și nefericirii dragostei, această viață adevărată e simplă amăgire, e joc, e castelul de cuburi pe care spiritele îl clădesc sau îl strică după cum doresc. Privită cu ochii tinerilor, lumea duhurilor, a elfilor e simplă imaginație făurită de mintea pămîntenilor după gîndurile și dorurile lor.

Ce este vis și ce este viață? Grupul meșteșugarilor — țesători, dulgheri, timplari — pare a fi ținut în tiparele realității. Dar ei apar în piesă doar pentru... a juca o piesă, pentru a deveni zid, leu, omul din lună, pentru a se transforma în măgar și a fi astfel iubitul de o noapte — și de un vis — al reginei zînelor. Care e visul și care e viața?

Ciulei își construiește spectacolul ca pe o minunată poveste în care totul devine adevărat pentru că totul e imaginație. Ne amintește, într-un fel, de păpușile rusești pe care le deschizi descoperind mereu și mereu, în miezul fiecăreia, o alta: asemenea și ne-asemenea culorilate. Și ne mai amintește, prin această simultaneitate real-imaginar, terestru-fabulos de eroii basmelor noastre care după ce au ucis balauri, după ce au făcut pădure dintr-o perie și lac dintr-o oglindă, merg la mămuca și la tătuca în bătătură unde, cu același firesc, fac surcele cu bîrdița ori «dau la porc». Eroii piesei sînt îmbrăcați în superbe, fastuoase costume albe, roșii, negre, pășesc pe un ludu stacojiu, dar pășesc cu picioarele goale, cu călcătura fermă și prudentă totodată deprinsă pe brazdă. Anteu e fiu de zei dar rămîne neînvins doar atîta vreme cît poate să atingă pămîntul.

O izbîndă, cu adevărat o izbîndă este spectacolul de la «Bulandra» și privit sub unghiul jocului actorilor. În interpretarea lui Victor Rebengiuc, țesătorul Bottom, Cuiea-Fundulea, este el însuși un spectacol — prostie entuziastă, prostie îngîmfată, prostie vicleană, prostie plină de haz, prostie pur și simplu, dar peste toate acestea — sau prin toate acestea — o candoare de un farmec cuceritor, o molipsitoare poftă de viață, de joc, vocația de a fi fericit și bogat în neiertătoarea lui sărăcie cu duhul (și nu numai). Greu ne poate surprinde, greu ne poate depăși așteptările un actor de valoarea lui Victor Rebengiuc, dar în acest spectacol a reușit. Poate tocmai pentru că numai un actor foarte mare ne poate surprinde mereu, ne poate depăși, mereu și mereu, așteptările. O contribuție excelentă i se datorează și Oanei Pellea în rolul tinerei ce, rînd pe rînd, fugărește cu tenacitate iubirea sau e fugărită de iubire. Și într-o ipostază și în cealaltă, eroina își clamează nenorocul, dar actrița găsește attea tonuri și semitonuri, attea priviri și mișcări, o ingenuitate exprimată în attea feluri, încît peripețiile fericitei nefericite se urmăresc cu sufletul la gură, ca o poveste necunoscută al cărei deznodămînt îl aștepți cu înfrigurată nerăbdare. Bune, foarte bune reușite actoricești izbutește și tandemul îndrăgostiților «minați de soartă» de pe culmile extazului în hăurile disperării. E un «du-te, vino» de sentimente, hotărîri definitive, răzgîndiri la fel de definitive pe care Marcel Iureș și Răzvan Vasilescu îl percurg cu umor, o ironie și autoironie de bună calitate, cu simț al nuanțelor și farmec scenic. Mai puțin bogate, mai puțin diversificate ni s-au părut mijloacele interpretative «aruncate în joc» de Manuela Ciucur, Micaela Caracaș și Mariana Buruiană; mai puțin bogate, cum spuneam, dar nu nepotrivite, nu în răspărul personajelor ori al spectacolului. Puck al Ancăi Sigartău este un șirengar simpatic, «copleșit de grija» vrăjilor pe care le are de «realizat», încîntat copilărește cînd îi izbutesc dar parcă mai încîntat cînd o scrintește și se nasc încurcături. Personajul e bine desenat, cu haz și lipici dar l-am fi vrut mai inventiv, mai nuanțat. Mai aproape de viață decît de vis, față de abordările tradiționale ale personajului, este și Oberon interpretat de Claudiu Stănescu — portret scenic interesant, subtil, cu o notă de gravitate, de îngîndurare ce mărește miza psihologică; regele zînelor leagă și dezleagă destine după propria-i dorință, desigur, dar o face cu o tresărire de responsabilitate. Foarte bun, perfect diferențiat tipologic și omogenizat din punct de vedere social apare grupul meșteșugarilor-actori de ocazie, interpretați de

Paul Chiribuță, Mihai Gruia Sandu, Cornel Scripcaru, Mihai Constantin și Dan Aștilean. O mențiune specială pentru Mihai Constantin, care reușește ca din trei replici să portretizeze, nu să schițeze, un personaj. În ceea ce-l privește pe Mihai Gruia Sandu, ne-am permite o observație: acum, eroul său se menține la limita șarjei fără a o încălca; sperăm ca viitoarele reprezentații să nu deplaseze acest echilibru, important pentru linia de desăvîrșit bun gust a spectacolului. Adecvat, cu pondere, Ion Besoiu în Tezeu; la fel de adecvat dar cu mai puțină pondere în ansamblu, Ion Cocieru. Petre Lupu a rezistat cu greu (și nu întotdeauna) tentației de a juca un personaj binecunoscut, dar inexistent în piesa lui Shakespeare și, considerăm, în spectacolul lui Ciulei, personaj care s-ar putea numi Petre Lupu. Au fost ce trebuiau să fie Adrian Ciobanu, Alice Barb, Delia Nartea, Maria Eremia.

CRISTINA DUMITRESCU

VIS DE

INIMĂ ALBASTRĂ

Liviu Ciulei a revenit la Teatrul Bulandra și la bunele lui obiceiuri, în principal la acela de a ne arăta cum se face teatru profesionist — cu o reală stăpînire a meseriei și cu siguranța de sine pe care această proprietate ți-o garantează. Boală contagioasă, ea trece și asupra actorilor, aleși în genere în așa fel încît să se poată contamina, uneori prea mari pentru un rol așa mic, dar nu prea mari pentru orgoliul unui perfecționist. Ca și în alte ocazii, televiziunea ne-a propus un portret Liviu Ciulei la lucru cu actorii și, ceea ce se întîmplă din păcate mai rar, cu tehnicienii, toți coautori ai spectacolului.

De la început, jocul este plasat sub semnul cruzimii — ne aflăm cu povestea noastră într-o Atenă în care tinerii care nu-și ascultă părinții sînt condamnați la moarte, ca și filozoful care i-a învățat să nu-și asculte numai părinții. Dar noi știm cu toții că de data asta n-am venit la teatru să ne indignăm de strîmbătatea acestei lumi ci, dimpotrivă, s-o uităm, în vreme ce Shakespeare ne dovedește, mai în glumă mai în serios, că există legi mai puternice decît cele făcute de oameni și că sîntem, cu toții, jucării ale sorții. Cel mai mare merit al spectacolului, dincolo de obișnuitele calități de gust, fler și inspirație ale regizorului, mi se pare acela de a nu fi izolat comicul în tabăra plebeilor și lirism-onirismul în tabăra aristocraților, așa cum cerea o tradiție mai veche, și de a-i fi așezat pe toți în aceeași barcă, așa cum vrea o tradiție mai nouă și cum Shakespeare îngăduie. Spectacolul Teatrului Bulandra nu e «sexy», cred că nici nu încearcă. Pentru că erotismul, ca și violența — două dimensiuni pare-se fundamentale în lumea de azi (sau dintotdeauna?) —, nu «le iese» actorilor noștri, nu știu, n-au învățat, n-au avut voie. (Și o să mai dureze pînă să învețe: a pocni din flinte și a răcni teribil nu înseamnă violență, iar a spune măscări și a-ți arăta popoul nu înseamnă erotism. Deci, prudent, **Visul** lui Ciulei e nostim fără sexy, e nostim și fermecător, o tandră persiflare a prostiei omenești. Omniprezente. De propria noastră prostie rîdem, din toată inima, egali și fericiți, recunoscători pentru că rîsul, ca și plînsul, e un leac. Exorcizăm en douceur nerozia cea benignă, cea de toate zilele, o uităm vreme de trei ceasuri pe cealaltă, pe cea agresivă, nocivă, incurabilă. Alergăm desculți și în veșminte de noapte pe podeaua roșie lăcuită, mînați de Puck sub o lună mai caldă decît cea adevărată, în puterea căreia visăm dar nu ne doare, pentru că știm că totul se termină cu bine. Și ne cîntă o muzică...

Ce-i drept, prozaicul își are și el admiratorii săi și secvențele bufe sînt dilatate ca și cele omoloage din **Furtuna** cu care, acum ca și atunci, Ciulei vrea să-și asigure un număr maxim de victime. E o lovitură permisă, pariez că Shakespeare făcea la fel. Dramaturg, regizor și actori vor ca publicul să rîdă, publicul vrea și el același lucru, totul e să-i vină. Și dacă ne vine să rîdem tuturor, fețe subțiri și mai puțin subțiri, cu atît mai bine, God bless them. Partiturile actorilor de ocazie, Bottom-Fundulea et comp. sînt jucate gros, firește, dar nu pe cartea vulgarității ci pe cea a infantilismului. Opțiune diplomatică, eficace și potrivită cu timpul și locul. Tot infantil e și Puck, perechile de atenieni sînt niște ființe rîzgîiați, în general toată lumea se alintă și cei care n-o fac — Tezeu, Oberon — sînt ușor ridicoli în îngîmfarea lor, ca acea specie de proști care nu sesizează că în jurul lor lumea se joacă și se iau în serios pînă-n pînzele albe.

Spectacolul lui Ciulei e contemporan pînă-n măduva oaselor. Elegant, spiritual, hazos, în accepția pe care o dăm astăzi și numai astăzi acestor termeni. E calea cea mai sigură de a face legătura între Shakespeare și public, e cel mai mare serviciu pe care-l poți face ambilor. De la o vreme, se aud glasuri (să le zicem postmoderne? vorba e la modă) care observă că Shakespeare nu e chiar contemporanul nostru, că multe din ideile lui fiind ale epocii sale nu mai sînt și ale noastre și că deci, dacă vrem să-l facem să treacă, trebuie să-l apucăm cu grijă.

DOMINIC NICODIM

COUPÉ

La inițiativa Direcției Teatrelor din Ministerul Culturii, Editura Meridiane pregătește apariția primului Lexicon al Teatrului românesc, **lucrare care urmează să apară în anul 1993.**

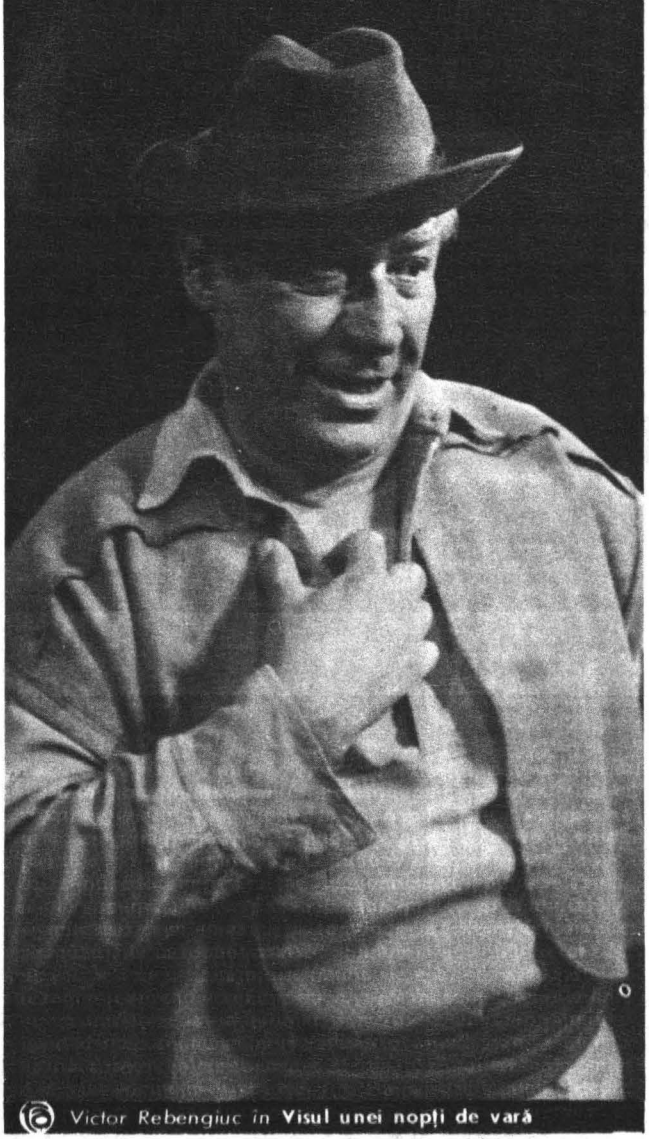
Pentru a realiza o imagine cît mai completă a activității teatrale din țara noastră, rugăm dramaturgii, actorii, criticii de teatru, scenografii, regizorii să ne trimită informațiile privind elementele biografice, bibliografice, referințele critice și iconografia reprezentativă.

Ne adresăm cu aceeași solicitare familiilor și rudelor dramaturgilor și artiștilor dispăruți.

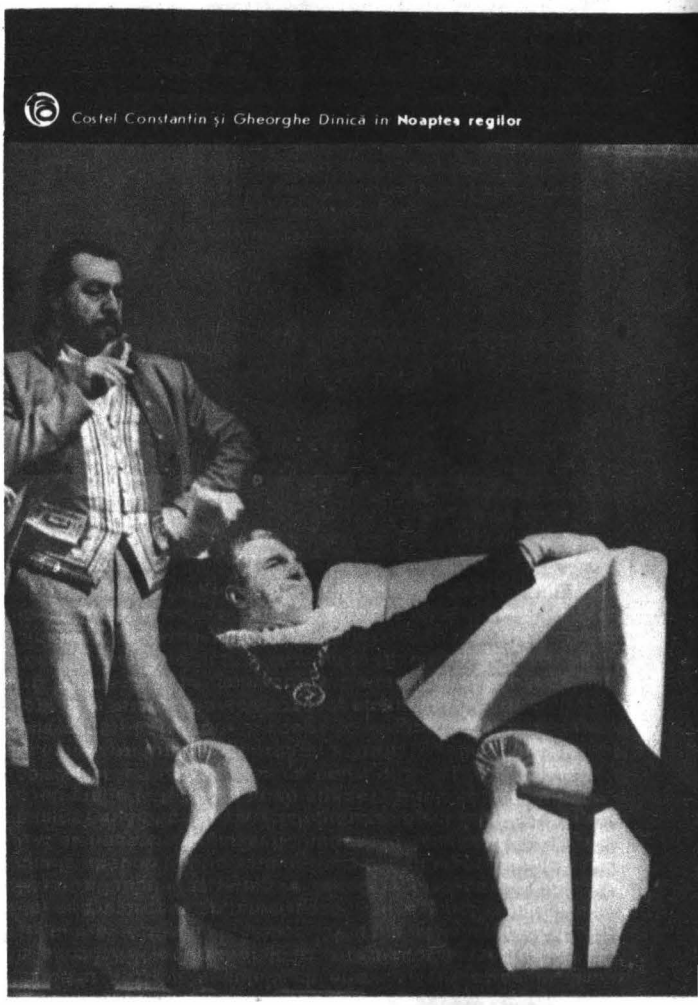
Materialele pot fi trimise pe următoarele adrese, conform modelului: numele și prenumele, pseudonime; date biografice; studii; titluri; distincții; opera (respectiv spectacole), referințe critice:

1. Dl. MIRCEA GHIȚULESCU — Direcția Teatrelor, MINISTERUL CULTURII
Piața Presei Libere Nr. 1
Telefoane: 18.29.40 — 59.71.95

2. Dl. ION VARTIC — Str. I. C. Brătianu Nr. 4
Cod 3400 CLUJ



Victor Rebengiuc în **Visul unei nopți de vară**



Costel Constantin și Gheorghe Dinică în **Noaptea regilor**

foto: dorin stanciu

CHEIA DE BOLTĂ

Într-o săptămînă a lunii mai, tocmai cînd în societatea românească se încheiau bilanțuri mai degrabă pesimiste, teatrul trăia un moment fast: două premiere Shakespeare, în ordine cronologică Noaptea regilor în regia lui Andrei Șerban la Național și Visul unei nopți de vară sub semnătura regizoral-scenografică a lui Liviu Ciulei la «Bulandra», schimbau dintr-o dată «culoarea» stării de spirit. Efervescența născută în jurul ambilor centri nervoși a produs o veritabilă «descărcare energetică» în cea de-a doua seară, în clipa cînd, la final, regizorul, stăpîn absolut peste lumea umbrelor, era smuls din sală de către preasupusul său Puck, pentru a fi adus pe scenă, pradă entuziasmului asistenței. Liviu Ciulei surîdea ușor stînjenit de rafalele de aplauze, înclinîndu-se alături de «făpturile» sale.

Publicul «galeiior» e de obicei cam același, vecinii de stal se cunosc, schimbă între ei saluturi, se înțeleg din priviri, înainte ca vreo cronică să fi apărut în ziare diagnosticul e de mult pus și acceptat. De astă dată, majoritatea aveau un aer euforic; alaltăieri, dincolo, la Național, se despărțiseră înviorați ca după un tonic, o «overdose» risca să transporte sala, cu totul, în plină magie shakespeareană. Să fi fost tot lucrarea lui Puck! Ceva se insinuase în atmosferă, depășind străluclrea de «eveniment monden» a premierelor de succes: conștiința difuză că se întîmplă ceva foarte important, atît pentru cei direct implicați, cît și pentru teatrul românesc în ansamblu. Dar de ce acum! De ce tocmai prin aceste spectacole!

Într-o măsură, coincidența lor în timp facilitează, desigur, stabilirea arcului voltaic; dar «polii» sînt situați pe planete diferite. Montarea lui Andrei Șerban, produs al totalei libertăți lăuntrice, se recomandă spectatorului ca un joc al invenției comice; disponibilitatea lui este «acroșată» printr-o jerbă de soluții scenice năstrușnice, neașteptate însă răspunzînd unei așteptări, plasate la acel etaj al piesei — să-i numim al hedonismului dezinhibat — care, fiind expus influenței vremurilor și modelor, suportă, perfect motivat, actualizarea. Totodată, o fină rețea de nervuri poetice îmbrățișează întregul, desprinzîndu-l de sol și făcîndu-l să navigheze ca o nacelă ce

survolează elegant o lume nebună, nebună, nebună... Aluzia la fixațiile cotidianului și parodicul de gen nu devin iest, întrucît sînt lansate cu grație, ca o acrobație stilistică. Amestecul de viguros și diafan este evident rodul nu numai al inspirației, ci și al priceperii de a folosi resorturile ce reglează relația cu publicul. Un spectacol înviorător, oferit și primit cu aceeași plăcere.

Visul... lui Liviu Ciulei nu invită la familiaritate. Dinaintea noastră se află un cristal șlefuit, de transparența și densitatea diamentului, a cărui coerență nu poate fi «spartă» nici dinăuntru, nici din afară. Tensiunile vitale tînzînd să erupă sînt comprimate de structura care le conține, echilibrîndu-le. În contrast cu uzanța (de mult uzată) de a moderniza cît mai șocant opera clasică, Liviu Ciulei lasă impresia de a fi «clasicizat» aici o inedită parabolă modernă, într-atît de proaspăt sună textul șlefuit. Componenții cvartetului de îndrăgostiți năuci, dintotdeauna parcă interșanjabili, ies din anonimat croindu-și drum fiecare pe cont propriu, pentru a-și satisface, cu orice preț și împotriva tuturor, obsedanta pasiune; egoismul lor «orb» e feroce. Relațiile de curte ascund sub forme protocolare rivalități acerbe, nuntirea Hipolitei e o luare în stăpînire. Nici în rangul supraumanului nu e pace, elfii își au vanitățile lor și se pun «în fason», iar de înfruntarea dintre Oberon și Titania, poate cea mai dură, depinde însăși soarta acelui spațiu nedefinit unde pe fiecare palier deznodămîntul vine de aiurdeva — mai de sus mai din adînci imaginea scenică, de la început fascinantă prin contrastul coloristic de mare efect, lăsat să reverbereze în absența oricărei încărcături baroce, își descoperă pe parcurs valențele semnificante, îngemănînd cu rafinament vibrația senzorialului cu esențializarea de ordin conceptual. Această pădure a oniricului comunică subteran atît cu insula din Furtuna, cît și cu îndepărtata pădure din Ardeni din Cum vă place, refugiu al iubirii melancolice, al prieteniei și al meditației. Pămîntului, de aici ca și de acolo, i se pipăie cu piciorul descult scoarța (rapel discret; dar ce «scandal» isca, în urmă cu trei decenii, un semn teatral primit azi în modul cel mai firesc), spre a surprinde zvîcnetul amenințător al magmei. Pămînt ce se sălbăticește pe zi ce trece, adăpostind tot mai rare oaze de filozofică toleranță, pămînt invadat de patimi nestrunite, pămînt «roșu» de focul mocnit, sub privirea rece, distantă, a lunii... Mesajul tulburător nu ne pustiește sufletul, căci e preluat de ardența, aș zice ingenuă, a interpretării și oferit în cupa de șampanie a convenției teatrale, ceea ce pogoară în noi serenitatea.

Evident, nici o comparație, implicit nici o ierarhizare valorică între aceste spectacole nu este operantă. E de competența cronicii dramatice să le analizeze pînă la detaliu (consacrăm, de altfel, în numărul viitor un spațiu amplu acestor analize). Poate că se vor exprima «preferințe», neîndoielnic, argumentate. Dar acel lucru foarte important, mai important decît buna apreciere a criticii, este că în orizontul unde teatrul înseamnă și altceva decît o activitate umană specifică, omologabilă cu instrumentele unei estetici aplicate, Noapfea regilor și Visul... se însumează și sfarmă, solidar, un blocaj al inerției și al neputinței. Sentimentul sărbătoresc, de împlinire, de la premieră, marca trecerea unui prag, înclinarea balanței, încheierea unei demonstrații. Enunțul problemei: revitalizarea actului teatral, curățirea lui de zgurile deprinderilor formate de viețuirea sub cenzură ideologică, refacerea contactelor cu fenomenul artistic mondial — fusese formulat în vara '90, odată cu urlașa investițe de speranțe în Trilogia antică, experiență de răscruce prin dificultatea extraordinară impusă trupei și prin saltul cultural și de atitudine receptivă pretins publicului. S-a dovedit atunci că însuși radicalismul propunerii stimulase demarajul în vederea recuperării handicapului; dar viața cotidiană în regimul șocului devine destul de repede de nesuportat și poate duce la infarct. De altfel, cîte trupe au resurse pentru asemenea încercări temerare! Pentru a consolida terenul cucerit, era nevoie de «un pachet» de spectacole «normale» ireproșabile. Ce-i drept, din octombrie încoace s-a mai și lucrat în teatre, mai fluent (la Naționalele din București, Cluj, Craiova) ori mai sincopat, după puteri și după buget, în general însă modest, cu cîteva reușite izolate (nici una dusă însă pînă la capăt); abia montările shakespeareene aduc sezonului teatral coagulantul așteptat, desființînd prăpastia dintre efortul eroic singular și multele producții submediocre (prăpastie în care se prăbușesc de-a valma intenții originale, proiecte lăsate la jumătatea drumului și experimente de laborator, fără punți de contact cu publicul). Ele instaurează un raport clar, controlabil, între scopul bine ales, tangibil, modul profesional de a organiza efortul și nivelul de excelență al rezultatului. În acest sens, ele reprezintă cheia de boltă a unei construcții. Faptul că lucrul aceste s-a petrecut în anume teatre, unde există «precedent istoric», indică — dacă mai e nevoie de această precizare — că edificiile culturii nu se înalță pe loc pustiu și că pilonii de susținere și arcele aparțin memoriei de patrimoniu a respectivelor instituții, multele mari spectacole mai vechi ori mai noi concurînd la înălțarea lor.

Să mai notăm că magisterul regiei românești și fostul ei copil-minune, beneficiari ai unei acumulări de experiență în teatrul american și european (obținută nu cu ușurință, deși aveau statut de oaspeți de onoare și faimă de vedete) se întorc acasă aducînd în valize același mod de lucru eficient și riguros, bazat pe atragerea tuturor energiilor din areal în orbita efortului conjugat. Amîndoi introduc un ritm care li se pare lucrătorilor din ateliere, ba și actorilor, nedeprinși astfel, bicicliștilor, prețuiesc precizia și mizează deopotrivă pe puterea creativă a concentrării. Și, mai ales, amîndoi solicită pînă la smulgere din sine performanța actorului, nu numai a capului de afiș, ci a întregii distribuții. Senzația de organism viu pe care o comunică spectacolele — iată, sub acest raport, comparabile — de aici provine. Dincolo de ceea ce nu se poate cuantifica — unicitatea talentului, dimensiunea metafizică a unor contacte umane nerepetabile, «precipitatul» cultural în formulă proprie — noile creații aparținînd lui Liviu Ciulei și lui Andrei Șerban consacră împreună triumful unui mod de a face teatru. Un mod ce s-ar putea defini, fie și parțial, prin știința de a compune, de a finaliza și de a face să semnifice. Dacă ne gîndim ce tezaur de ingeniozitate, cîte subtile sugestii și cîte crochiuri inspirate sînt diseminate la voia întîmplării și uitate înainte de a fi apucat să încolțească în spectacolele noastre, cu deosebire ale tinerilor, vom realiza poate urgența asimilării «cursului de regie» audiat în această primăvară.

Cele de mai sus readuc în discuție «implementarea» în viața teatrală a regizorilor care au lipsit din țară o perioadă mai scurtă sau mai îndelungată. Nu toți sînt maeștri de talie internațională, dar toți sînt profesioniști de valoare, antrenați în condiții de competiție. Revenirea lor, întîmpinată euforic dar și, pe alocuri, cu încrîncenată împotrivire, nu răspunde doar unei omenești dorințe de «reintregire a familiei», ci ține și de o politică înțeleaptă, necesară. Obiectivul ei este altul decît revenirea la punctul de reper — gloria artistică a deceniului șapte, cu care pe drept ne mîndrim. Azi, la «punctul fix» nu se mai află nimeni, nostalgiile noastre sînt doar aura înșelătoare a trecutului. Ca și în alte domenii ale realității românești, unde credința că țesutul sfîșiat de convulsiile sociale și politice poate fi pur și simplu «remaiat» a făcut un rău deja ireparabil, iluzia ne poate costa energii irosite și bani pe care nu-i avem. Nu ne putem lipsi de o parte din noi înșine, nu fiindcă «deșteptii au plecat și proștii au rămas», cum se zice cu oarece acreală, ci fiindcă «deșteptii», circulînd firesc prin lumea largă, s-au schimbat, au evoluat. A recunoaște această situație nu pune nicidecum în umbră calitatea excepțională a unor creații realizate prin împotrivire, de către personalități care au avut tăria (și norocul) să supraviețuiască artistic aici. Din păcate, în ultima vreme, prilejuri pierdute, tergiversări, proiecte ratate, absurde discordii și inutile suferințe se datorează unui minus de fair-play în relațiile colegiale, dacă nu și unor interese mărunte. Ca să ajungem la tonusul creator corespunzător potențialului real al mișcării teatrale, în contextul cultural mult mai aerisit în care ne situăm și în condiții social-economice total schimbate, o lucidă și curajoasă operație de reevaluare, cu amputările și grefele ce se vor dovedi necesare, e inevitabilă. Cine-și refuză acum, din comoditate, de teamă sau din orgoliu steril, șansa unei întîlniri regeneratoare își pune în joc propriul destin și poate și pe al grupului ori al instituției. Dacă, prin excepție, un medic poate, la căpătîul unei strădanii epuizante, să salveze viața unui pacient fie și împotriva voinței acestuia, în artă chiar nu se poate face binele cu sila.

ILEANA POPOVICI

CĂTĂLINA BUZOIANU

BROOK

Aveniti! A fost aici! A vorbit! De pe scena Sălii Palatului, unde am intrat cu o firească stînjeneală («N-am mai fost aici de la ultimul congres» — spunea cineva). Un spațiu spălat, sacralizat prin mitologia esențială a începuturilor. Un om simplu, modest, nonconformist, semăna cu cine oare, cu Chaplin cred, același surîs cuceritor, cu Chaplin «în privat», vorba lui Șerban. Așteptat ca Jesus Morena din **Woza Albert!**, el însuși o mitologie, un zeu al teatrului din secolul XX, dar ce zeu, deloc zeu, «un om ca noi», îmi spunea un coleg care văzuse acum cîțiva ani la Bouffes du Nord **Conversația păsărilor**, «crezi că e încliftat ca un director de-al nostru, nu, e un om modest, stătea în sală, uite-l pe Peter Brook ziceau toți, el, într-o cămașă de blugi, vorbea cu niște tipi, anonim, fără fasoane de vedetă».

Ani de zile, pentru noi, teatrul englez s-a confundat cu numele lui — **Lear** și **Visul unei nopți de vară**, repere fundamentale. «Brook a distrus teatrul englez» se lamenta un critic furios la conferința de presă după **Romeo și Julieta** în 1979. Fusese, într-un fel, expulzat. Lăsase în urma lui mare fierbere și înțelegeam de ce văzînd la Stratford spectacolele serioase ale lui Terry Hands, și am înțeles cu atît mai mult de curînd, văzînd cele două spectacole semnate de Richard Eyre și Deborah Warner. Spectacole foarte bune, perfecționiste din punct de vedere al protagonistului Ian McKellen, în special. Diferența era, și sînt sigură că iconoclaștii mă vor blama, diferența era aceea între viziunea creatoare a unui mare regizor și travaliul minuțios al unor profesioniști de elită și tradiție.

Cred că Brook (pîrîul, un pîrîu furtunos) a «scuturat» scena engleză ca Scutură-suliță Shakespeare, supranumit Shake-scene. Pe urmă s-a așezat, tacticos, la Bouffes du Nord să-și **facă** experiențele, adică să re-creeze lumea prin teatru. Un fel de teatru, nu al națiunilor ci al oamenilor tuturor raselor, păstrători ai impulsurilor, ai tradițiilor originare, primordiale. El reușește să **facă** un act viu din orice exponat teatral muzeal.

Chiar atunci cînd nu e genial, atunci cînd scormonește într-un text de teatru în același timp cu alții și face un spectacol foarte bun dar nu mai bun decît alții, mă refer la **Llvada...** sau la **Furtuna**, lucrul său este o experiență personală, profundă, și comunică un adevăr de viață incredibil prin simplitatea lui. Nu caută imagini, uneori caută și le găsește, atunci ele sînt zdrobitoare, ca în **Visul** sau în **Mahabharata**, alteori, atunci cînd **nu vrea** să le caute, adevărul țîșnește ca un geizer curat,

RADU F. ALEXANDRU

CONFESIUNE SUB ȘOC «TOO LATE»

Nu știu de unde și cu ce să încep.
Orice opțiune ar fi din capul locului întîmplătoare, pentru că o stare de bulversare în nici un chip nu poate fi ordonată de rigoarea formală impusă de «capul de rînd» al unor pagini fără importanță.

Spuneam «bulversare». De ce? Sau, mai exact, sub imperiul cui? Sigur, cel mai simplu răspuns ar fi: «Brook. Mahabharata». Ar fi exact. Și insuficient. Pentru că de la un moment dat imensa bucurie și copleșitoarea durere cu care m-am trezit singur în fața frescei nu mai ținea doar de harul marelui artist. «Intrasem», pășeam singur pe drumul trasat de **el** și mă simțeam tot mai strivit de golul pe care îl descopeream în mine. De fapt, îmi permit să cred că tocmai această stare e imensul dar pe care **el** e gata să ți-l ofere. Fără nici o condiție. Și mai ales fără să te întrebe dacă oricînd ești pregătit să-l primești; dacă oricînd, la orice vîrstă, această creatură sublimă care este Omul poate descoperi în sine resursele să o ia de la început. Mereu și mereu de la început....

Un tînăr intră într-un templu. Pășește prudent, dar și curios, este conștient sau — poate, mai exact — presat de «solemnul» în care s-a aventurat. Nu are importanță dacă pentru prima dată. De fiecare dată, în fapt, este o «prima dată». Cu atît mai mult acum. Cînd se trezește în fața bătrînului Vyâsa. Va auzi din gura lui marele cînt al devenirii; va fi martorul celest al zbaterii și al zădărniciei, al vieții și al morții — și, la sfîrșit, va fi un **alt Om**. Totul pare simplu. Totul pare firesc. La fel de simplu și la fel de firesc ca orice capcană din care, odată prins, nu mai poți scăpa decît dacă-ți abandonezi propriul **eu**. Poate, și asta, să fie o propunere pe care ne-o face dl. Brook! Fără să se întrebe nici o clipă ce punem în loc? Cum și din ce vom trăi mai departe?!... În fond, de ce «mai departe»? De ce trebuie neapărat să ne amăgim cu ideea că «trăim»?

Din păcate, sau, din contră, foarte firesc, orice mare bucurie are un preț. Cu atît mai mult atunci cînd ea se numește «revelație». Important e să fii în stare să-l accepți. Să-l poți onora, oricare ar fi el. Chiar dacă, din clipa în care o trăiești (bucuria, sau revelația), nu mai ai timp decît pentru un aproape imperceptibil: «too late».

Fac parte dintre privilegiații care nu numai că au avut șansa de a fi trăit binecuvîntata bulversare, pe care o mărturiseam mai devreme, dar chiar o repetă. Prima dată, cu mulți ani în urmă. Era la începutul anilor '70 și la cinematograful I.C. Frimu, pe Bulevardul «6 Martie» (și numele cinematografului și al bulevardului țin azi de istorie), am văzut **Z**, de Costa-Gavras. După terminarea proiecției, am rămas cîteva minute nemișcat în stradă, în fața cinematografului. Eram șocat. Un domn s-a apropiat de mine și m-a întrebat dacă mă simt bine. Nu mă simțeam deloc bine, dar i-am mulțumit și l-am asigurat că totul e în ordine. Oricum, nu aș fi fost în stare să-i explic nimic. Nu e nevoie să recitesc rîndurile pe care le scriu ca să realizez cît sînt de penibile. Dar este vorba de un «penibil» care a însemnat o lungă perioadă din viața mea, indiferent dacă îl păstrez doar pentru mine, sau îl recunosc

Peter Brook la București

Doamne, atît de limpede! Un lucru la îndemîna oricui, ai zice, oricine ar fi putut avea **ideea**, dar nu e așa, nu oricine, ba chiar **nimeni**, pentru că ideea este **a lui**, numai a lui. **Ideea**, adică descoperirea. Căci Brook e un cuceritor, un pionier, un descoperitor, e omul care **află**, care **cunoaște** prin experiență personală, unică.

Pentru noi revelația de acum, iluminarea de acum este realmente, credeți-mă, teribilă. În sfîrșit, avem din nou repere esențiale. Snobismul periculos sau lipsa de criterii, la fel de dramatică, primesc, dacă le primesc, desigur, lecții în primul rînd de etică, de etică umană, vreau să spun, nu doar profesională. Brook «se informează», vrea să fie sigur, vrea să cunoască adevărul din mai multe unghiuri. Citeam în «România literară» articolul lui Valentin Silvestru și am zîmbit. Mie mi-a pus exact aceleași întrebări. Vroia să știe — vroia să fie sigur că propunerile care i s-au făcut nu sînt doar oficiale. Uman sau profesional, capacitatea lui de a investiga este la fel de profundă, indiferent de miza acelui act. Sigur, o miză este interpretarea actuală a **Mahabharatei** și altă miză pare a fi acea înșelătoare improvizație **Woza Alberti**. De fapt, sursele, rădăcinile sînt la fel de adînci, ele străbat întregul pămînt, lumea noastră cunoscută, ele străbat — rachetă vie — cosmosul, ceea ce vrem să cunoaștem de milenii, ele străbat fulgerător propria noastră conștiință, oare ne puteam cunoaște pe noi înșine așa cum ne povățuiesc, tot de milenii înțelepții? Asistînd la proiecția **Mahabharatei** nu participam doar la facerea lumii. Eram în multe locuri în același timp. Printre altele, eram și anul trecut, la Avignon, în spațiul unde s-a jucat prima oară **Mahabharata**, în celebra carieră de piatră care găzduia un alt «Vis», **Visul** lui Jérôme Savary, aproape un coșmar dacă n-ar fi fost comic. Recunoșteam stîncile, lacul și pădurea artificială. Recunoșteam mijloacele utilizate de Savary într-o feerie dede bîlci kitsch. De fapt, anul trecut, la Avignon, dialogul s-a purtat cu formele originale ale **Ramayanei**. Brook și Asia milenară. Brook ca exponent nu al Europei contemporane ci al omului contemporan. Conceptul de om și omul pur și simplu, omul azi. Om din Africa, Indozia sau Mexic.

În **Woza Alberti** dialogul nu era de natură religioasă, creștinismul și Africa, Jesus Morena, ca și ipostazele umane înfățișate de cei doi remarcabili actori erau diversele ipostaze ale omului ca esență și ca individ. Afirmînd că a creat **Mahabharata** pentru omul războaielor, revoluțiilor și cotrarevoluțiilor contemporane, Brook ne-a vorbit **nouă** despre **noi**. Ne-a mai spus și alte lucruri, aparent întîmplător. Ne-a arătat cum **se merge**, cum **să ne întîlnim**, cum și ce ar trebui **să arătăm** sau să exprimăm cu brațul, cu palma într-un posibil **salut**. Îi mulțumim. Acum trebuie să vedem **cum** am înțeles ceea ce ne-a arătat el. Brook spunea că **teatrul** e ceva **întîmplător**. Dar și miracolele sînt **întîmplări**, revelații ale oamenilor.

Și dacă **întîmplător** muritorii Krishna și Jesus Morena s-au întîlnit aici și dacă ei, întîmplător, sînt oameni, fii ai omului, atunci noi poate că mai putem spera în miracole, în întîmplări miraculoase pe care teatrul le poate arăta.

public. Fapt este că în acea seară, în acel moment, oripilat de hidoșenia lumii în care trăiam și pe care Gavras mă obligase s-o privesc pînă în profunzimea ei, am înțeles, mi s-a părut că înțeleg un comandament major: **trebuie luptat**. În fiecare dipă și sub orice formă trebuie luptat împotriva ororii care se numește dictatură, totalitarism, teroare. Simțeam că am recepționat un mesaj-busolă care din acea seară avea să dea un sens precis existenței mele. Și asta am și făcut. Am încercat prin toate mijloacele — în datele identității de scriitor — să spun un permanent **NU** lumii, sistemului în care trăiam. Prin miile de pagini scrise. Prin zecile de mii de pagini citite, numai și numai literatura și eseistica disidenței, a contestației. Prin anii irosiți într-o cruciadă de unul singur (mai e nevoie să insist că nu e vorba de un reproș, ci doar de o fatalitate) pentru cucerirea dreptului de a trăi și de a gîndi liber(i). Prin tot ceea ce astăzi, tocmai astăzi!, îmi pare prin excelență derizoriu. Aș supralicita dacă aș spune că am dus un «orb» să vadă **Mahabharata** lui Brook și că **el** i-a redat vederea. Dar dacă a mai existat și un dram de îndoială asupra erorii în care trăisem, atunci numai **el** a reușit s-o spulbere. Sigur, ar trebui să-i mulțumesc. Sigur, o și fac. Dar nu pot să nu mă gîndesc că un infirm în cîrje se poate, **totuși**, deplasa, se poate, **totuși**, amăgi că pășește alături de ceilalți — spre deosebire de cel căruia i-au fost smulse cîrjele. Și domnul Peter Brook **a vrut** și **a reușit** ca mie să-mi smulgă cîrjele. Cu atît mai mult îi mulțumesc.

Să merg pînă acolo și să spun că, dacă în urmă cu douăzeci de ani, în locul rechizitoriului lui Gavras aș fi cunoscut eseul lui Brook, aș fi avut o altă evoluție, scrisul meu ar fi avut o altă semnificație?... Ar fi prea simplu. Și ar însemna să ignor complet condițiile în care am supraviețuit. Pentru că practic nu au existat decît două posibilități: prostituția sau refuzul. Despre prima nu merită discutat. Cea de a doua, însă, nu a făcut decît să reducă universul la cercul de țintă în care mă simțeam obligat să ochesc. Mai bine sau mai rău, atît cît mi-au permis puterile. Atît cît mi-a permis talentul (iertare, nu am timp să caut un cuvînt mai decent!). Dar atît: o țintă împotriva căreia azvîrleam «salve» de cuvinte, de replici, de pagini înnegrite de disperare și neputință. Am ratat posibilitatea să încerc **măcar** să contemplu lumea în superba ei diversitate, copleșit de obsesia de-a lovi în «sistem». De fapt, îi făceam jocul. Punîndu-mi **singur** ochelarii de cal; refuzîndu-mi **singur** libertatea spiritului; reducîndu-mi **singur** întreaga existență la unul și același gînd. Dintr-un virtual «cetățean al lumii» m-am metamorfozat într-un «scriitor angajat». Adică într-un personaj ridicol. N-am nici măcar scuza prostiei (era să spun «candorii») să-mi fi închipuit că, odată ieșiți din sala în care ar fi urmărit o piesă sau un film scrise de mine, spectatorii n-ar mai fi avut altă cale decît să se adune în piață și să scandeze: «Jos dictatura. Libertate!»... Nu am, de fapt, nici o scuză.

Și, totuși, mă bucur. Nu știu cum aș fi suportat să fi văzut filmul pe casetă, singur acasă. Fără să văd în jurul meu miile de oameni, majoritatea tineri, care au umplut pînă la refuz Sala Palatului și care trăiau cu o intensitate tulburătoare privilegiul marii întîlniri. Mă uitam la ei, înainte de stingerea luminilor, îi simțeam în febrilitatea lor și, cu condescendența anilor în plus, mă gîndeam: «Doamne, nici măcar nu sînt sigur că vor rămîne pe locurile lor pînă la terminarea filmului!»... La sfîrșit, cînd mă strecuram spre ieșire, cînd încercam să mă sustrag entuziasmului lor căutîndu-mi singurătatea, un singur gînd îmi revenea obsesiv în minte: **«Too late»!**

Nu m-am gîndit la o «cronică».

Cu alte cuvinte, nu mi-am propus să «definesc», să «analizez», să «raportez», să «evaluez»; nimic din obiectivitatea și rigoarea unui discurs critic.

Singurul sens al acestor rînduri (dacă încerc să le recunosc vreunul) ar fi că reprezintă un punct de vedere personal, prin excelență subiectiv, în care nu raționea, ci doar sufletul a încercat să se facă auzit.

De fapt, nu e vorba decît de o confesiune. Ce rost are? Poate tocmai nevoia ca, în prostia și umilința noastră, să fim uneori arătați cu degetul.

Pentru orice păcat poate exista iertare.

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

TEATRUL MIC: SALVARE PRIN CĂDERE ACCELERATĂ

«Să chestionăm o realitate lăuntrică şi una exterioară» erau cuvintele lui Alexa Visarion ce-mi rămăseseră în memorie încă din octombrie trecut, cînd la prima (şi deocamdată ultima) sa conferinţă de presă ca director al Teatrului Mic regizorul ne înfăţişează un tablou ispititor al stagiunii 1990—'91. Acum e mijloc de aprilie, pe scena din Sărindar n-am văzut decît Mlaştina (continui să nu consider Actorii drept un spectacol de trupă profesionistă), iar pe realitate nimic nou, şi eu trebuie să «chestionez» trupa despre realitatea ei lăuntrică, întrucît cea exterioară s-a manifestat doar prin titlul pomenit mai înainte. Să chestionezi... Să anchetezi... Ce urît sună acest cuvînt! Dar, fără îndoială, el este cel potrivit în cazul în speţă, atîta vreme cît nu o metafizică a existenţei Teatrului Mic interesează, cît o realitate (fizică) exprimată în premiere, în împlinirea unui program promis. Şi în motivaţiile ei concrete, căci, nu-i aşa, noi nu ne mai jucăm cu vorba, he, he, a trecut vremea lor şi putem întreba fără urmă de teamă care e situaţia reală, s-o ştim şi noi, adevărul — nici mai mult nici mai puţin.

Ce poţi (şi ce nu) şterge cu buretele

Cum nu este vorba aici despre o monografie a Teatrului Mic ci numai despre o încercare de analiză a stării sale la un moment dat — stagiunea în curs —, pare firească raportarea doar la realitatea de acum, deloc roză, precum o poate observa oricine cu ochiul liber. De altfel, încercarea de a o corela cu trecutul apropiat (ultima parte a stagiunii '89—'90, vara lui '90) a fost obstrucţionată fie de priviri îndemnînd la înţelepciune, fie de amabile dar ferme propoziţii reamintindu-i obiectul discuţiei propuse şi acceptate. Un zid de discreţie, dar zid. Poate o dorinţă de a şterge din memorie un vis (urît!) în care era vorba despre ultimele zile ale directoratului Săraru, despre un val de revoltă mocnită ridicat ameninţător, gata să distrugă orice în cale, despre o ciudată păstorire Romulus Vulpescu, despre nelămurite şi labirintice căutări de sine, despre nişte despărţiri... Dar visul a lăsat urme reale: plecarea lui Ştefan Iordache, a lui Carmen Galin şi a Simonei Mălcănescu; a regizorilor Silviu Purcărete şi Cristian Hadjiculea; a secretarilor literari. Şi, poate, o senzaţie de dezrădăcinare interioară. Fermitatea de chirurg a lui Alexa Visarion, în stare să opereze, la nevoie, fără anestezie, însemna speranţa.

La limita de plutire

Cu o zi sau două înaintea plecării sale într-o călătorie în S.U.A., l-am întîlnit pe Alexa Visarion. Deschis, franc, aşa cum îl ştiam, a acceptat de-ndată convorbirea. «La ora actuală (25 martie-n.n.) teatrul a revenit la limita de plutire. Pînă acum am fost sub nivelul normal. Cum ştii, încă din septembrie am propus un program, clar stabilit, dar din nefericire abia acum începe să funcţioneze. Chiar să funcţioneze din plin, de vreme ce se repetă, deodată, patru spectacole: Mătrăguna de Machiavelli în regia lui Dan Micu, scenografia Puiu Antemir, costume Maria Miu, cu Mitică Popescu, Mihai Dinvale, Nicolae Dinică, Dinu Manolache, Sorin Medeleni, Oana Ioachim, Coca Bloos — premiera la sfîrşitul lui aprilie; Elisabeta, din întîmplare o femeie de Dario Fo în regia lui Mihai Lungeanu, scenografia Nicolae Ularu, cu Leopoldina Bălănuţă, Cristian Motriuc, Coca Bloos, Gheorghe Visu, Marius Ionescu — premiera în mai; Trovarsi (Regăsire) de Pirandello în regia Cătălinei Buzoianu, scenografia Carmen şi George Raşovschi, cu Valeria Seciu, Claudiu Stănescu, Papii Panduru, Eusebiu Ştefănescu — premiera în iunie; Monştrii sacri de Cocteau, regia Cornel Todea, scenografia Mihai Mădescu, în rolurile principale Leopoldina Bălănuţă, Mitică Popescu, Adriana Şchiopu, Coca Bloos — premiera în iulie.

N-am putut scoate premierele anunţate din diferite motive: 1. Pentru Vizita bătrînei doamne de Dürrenmatt nu am primit decît abia acum dreptul de a plăti tantiemele în lei, deşi începusem repetiţiile în toamnă; 2. Cătălina Buzoianu a trebuit să termine mai întîi Merlin la «Bulandra», întîrzierea nedatorîndu-se nici ei, nici nouă; 3. În ce priveşte D'ale carnavalului, au intervenit puncte de vedere diferite între distribuţie şi regizor, piesa urmînd a fi preluată, la sfîrşitul stagiunii, de Valeriu Moisescu; 4. Pentru Cei drepţi de Camus nu am primit încă răspuns pentru plata în lei. O altă problemă a fost lipsa de omogenitate a colectivului artistic (au plecat actori, regizori), precum şi inexistenţa secretariatului literar. Dar, deşi incredibil, s-a mai întîmplat ceva mult mai grav decît pare la prima vedere: în Teatrul Mic, în vara lui '90, s-a furat ca-n codru. A dispărut recuzita, a fost pur şi simplu jefuită magazia. Îţi dai seama ce înseamnă un teatru cu magazia goală! Apoi, nici n-a mai fost aprovizionat pentru a putea începe activitatea artistică în toamnă. Atelierele sînt descompletate, fără meseriaşi. Iar eu, în loc să mă ocup de partea artistică, a trebuit s-o fac pe vechilul, să mă ocup, pînă la epuizare, de administraţie — altfel parte extrem de importantă a unui teatru. Altceva: în primăvara lui '90 au fost scoase de pe afişe toate piesele din repertoriu (casîndu-se şi decorurile). Iar o parte dintre ele puteau asigura tranziţia. Mi-am dat seama că era necesar să fie reluate pentru ca teatrul să poată funcţiona pînă la ivirea noilor premiere, iar unele să continue concomitent cu ele. Am făcut acest lucru în măsura în care s-a mai putut. Întreg acest subsol trebuia organizat pentru a putea ieşi la suprafaţă. Acum cred că sîntem pe calea cea bună, de vreme ce se repetă în forţă, de vreme ce am siguranţa că pînă la sfîrşitul stagiunii vom mai prezenta încă patru premiere.»

O regăsire

Istoria ultimilor aproximativ cincisprezece ani ai Teatrului Mic nu poate fi imaginată dacă se face abstracţie de numele Cătălinei Buzoianu. Importantele ei spectacole şi, poate ciudat, plecarea ei în 1985 i-au dat adevărata dimensiune artistică. Lucrează din nou, acum, la Trovarsi. Nimeni mai bine decît ea n-ar putea lua temperatura trupei cînd o reîntîlneşte după ce a cunoscut-o în toate ipostazele ei. Aproape patetice i-au fost primele cuvinte: «Deşi am rămas în cele mai calde şi mai disperate relaţii cu trupa Teatrului Mic, n-am putut să mă întorc şi să pun în scenă pentru că omeneşte nu mai puteam. Arta iubirii a fost lucrată, practic, în afara instituţiei şi am făcut-o numai pentru Valeria Seciu. Nu m-am mai implicat în ce se întîmpla acolo, deşi mi-a fost greu. La Trovarsi mă gîndisem de pe vremea aceea, dar nu mai vroiam să am de-a face cu Săraru. Sigur, atunci aş fi avut o anumită distribuţie. Acum, în afara Valeriei Seciu, mi-am propus să testez actorii veniţi după plecarea mea — Eusebiu Ştefănescu, Ion Chelaru, Domniţa Mărculescu, Julieta Szöni —, ca şi pe cei mai

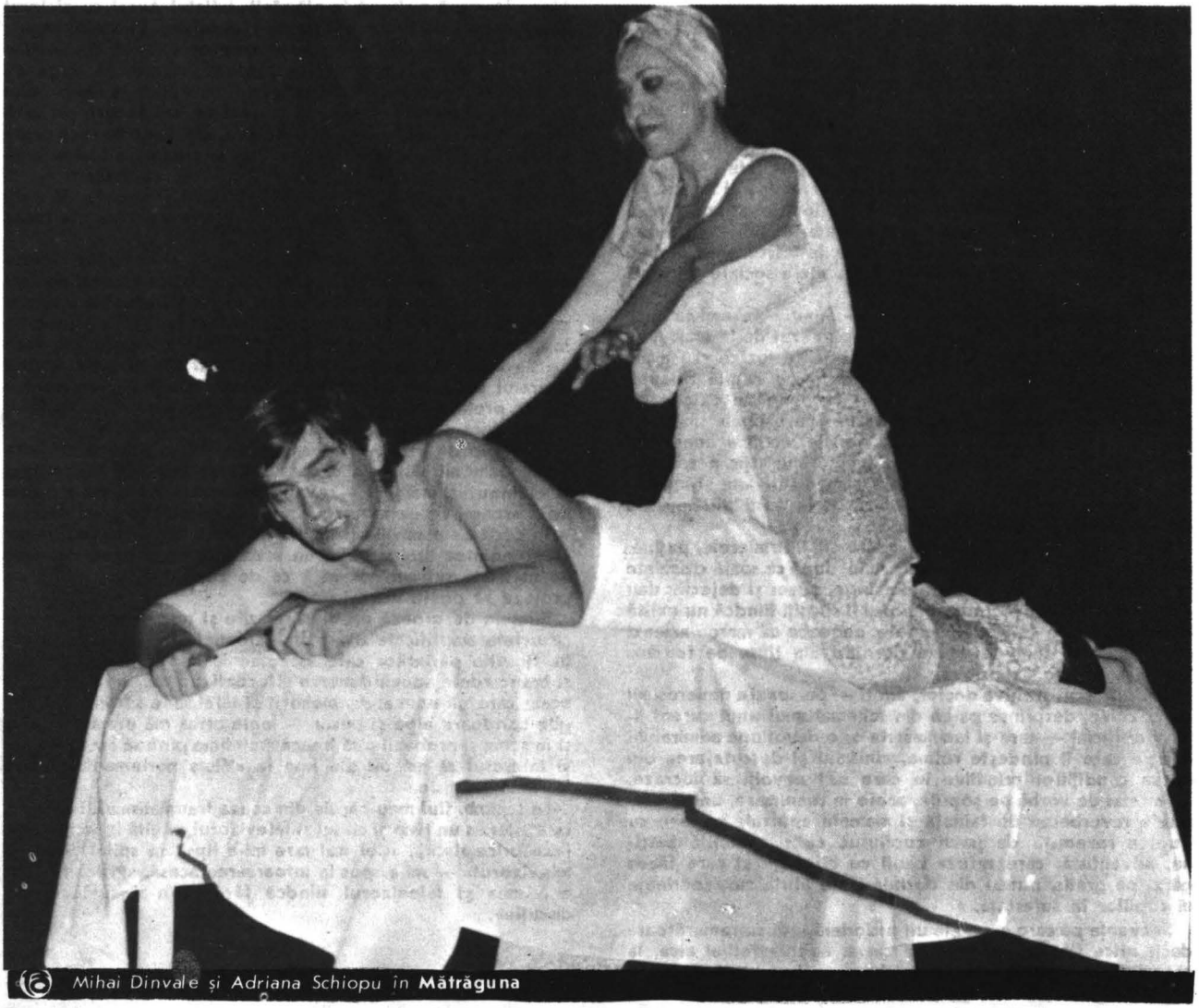


foto: valentin nuham

Mihai Dinvale și Adriana Schiopu în **Mătrăguna**

noi — Oana Ioachim, Adrian Ciobanu, Ruxandra Enescu. După opinia mea, ei s-au constituit într-o echipă. Sînt mulțumită cum lucrez. Atmosfera e relaxată și benefică. Se repetă cu multă plăcere și destui de rapid. Se comunică bine.

Dar vreau să pun și o piesă cu vechii actori ai Teatrului Mic, cei care au însemnat atît de mult în viața mea, și, poate, eu într-a lor. Aș dori să văd dacă trupa poate fi readusă la condiția sa elevată. Pentru mine, spectacolul de acum e o regăsire — a mea, a lor. Dar, probabil, următorul va fi adevărata regăsire.»

După opinia Cătălinei Buzoianu, nu actorii sînt problema. Ci partea tehnică, administrativă. Fără o reorganizare administrativă, financiară, e foarte greu de făcut ceva.

De la disciplină la credulitate

Un actor serios, cumpătat, bun profesionist, ca Mihai Dinvale, consideră că «e păcat să nu ne referim la trecut. În zece ani teatrul a mers nu bine, ci foarte bine, avînd un repertoriu solid». Greșeala, de fapt greșelile au fost două: că după revoluție, s-a renunțat la foarte multe titluri doar pentru ca ele să nu mai fie aceleași. «Trezindu-ne peste noapte, goi». Apoi, fiind un colectiv foarte disciplinat, trupa a acceptat ideea că teatrul e condus de o personalitate care imprimă un anume program artistic. Iar prima venită după revoluție a fost Romulus Vulpescu. Sub directoratul său s-au realizat Piațeta și Minunea Învierii Lui. În vara lui '90 s-a intrat în repetiții cu o piesă bulgărească sub direcția de scenă a însuși directorului. Cum în toamnă domnia sa a optat pentru Senat, nu știm ce am fi putut spune azi despre Teatrul Mic. Venirea lui Alexa Visarion a însemnat un alt program artistic, în care, din nou, trupa a crezut. Dar «ei trebuia susținut de regizori angajați sau cu contract».

După opinia lui Mihai Dinvale, cele patru spectacole la care se repetă acum «ne pot scoate la lumină. Cred că acest colectiv e foarte capabil, că există o dorință fantastică de a urca din nou acolo unde îi e locul. Dacă putem fi acuzați de ceva e că i-am lăsat pe cei doi directori să-și definească ei crezul și programul artistic pe care noi să le slujim»!

Dacă privim înapoi, fără vreo mînie, se pot găsi argumente în favoarea părerii de mai sus. Dar dacă analizăm ce s-a întîmplat din toamnă încoace, parcă aș zice că au fost destule excepții care... să confirme regula!

Biciul care mîngîie

E pentru prima oară cînd Dan Micu lucrează la Teatrul Mic. Am asistat la o repetiție cu Mătrăguna. Într-o pauză, am stat de vorbă despre această nouă experiență a sa.

— Pot vorbi numai despre o categorie de actori: cei cu care repet. Și spun că au poftă de teatru.

— Ce s-a întîmplat, totuși, cu D'ale carnavalului?

— Actorii doreau foarte tare să facă spectacolul, dar organismul nu era pregătit deloc și și-a manifestat în toate formele această neputință pentru o întîlnire cu un mare stilist și cu un mare om de

PISICA ŞI TELEVIZORUL

Împrejurări nefericite ale vieţii m-au făcut să-mi depăşesc recordul personal de neprivit la televizor, ca şi pe cei de nesomn: trei săptămîni lungi am stat în reanimarea unui spital de copii, lîngă băiatul meu, grav accidentat. Pentru cineva din afară, e de neînchipuit ce acumulare de tragedii, ce luptă pentru viaţă, ce urlete de durere, ce suferinţe ale unor copii nevinovaţi conţine acest spaţiu alb în care timpul e măsurat de picăturile perfuziilor şi transfuziilor, de respiraţii prin tubul de oxigen, de paşii surorilor şi alertele medicilor. Aici capeţi înţelegerea că totul e neesenţial faţă de înfruntarea permanentă viaţă-moarte, care anulează graniţele sociale între cei solidari în suferinţă şi devotament.

Zile şi nopţi nesfîrşite în care *actualităţile* înseamnă încă un accident de circulaţie, încă un copil căzut de la etaj, încă unul care a înghiţit din greşeală substanţe toxice sau a ars într-o explozie de aragaz. Se operează pe bandă rulantă, uneori nu se mai poate face nimic, butelliile de oxigen de la fabrică întîrzie, doctorii plîndesc maşina, trebuie neapărat făcut un reportaj-anchetă despre nevoia vitală a unei staţii proprii de oxigen a spitalului, desigur o investiţie nerentabilă, cum sînt considerate toate cele pentru sănătate şi învăţămînt, dar ce minţi criminale pot gîndi la rentabilitate cînd miza o constituie vieţi de copii!

Lipsesc calmantele şi sîngele e drămuit, infirmierele, puţine, sînt în acelaşi timp şi femei de serviciu, după ce spală closetele şi sortează pînzeturile pătate de sînge, puroi şi dejecţii, dau de mîncare copiilor, gîndacii nu pot fi stîrpiţi fiindcă nu există frigidere pentru păstrat alimentele, degeaba dă mereu amenzi Sanepidul, un lanţ de cauze pornind din lipsa de fonduri face aseptizarea imposibilă.

Am cunoscut şi cîţiva doctori tineri — personaje neverosimil de pozitive, desprinse parcă din schematismul unui curent literar artificial — care-şi fac meseria cu o devoţiune admirabilă dar pe care îi pîndeşte rutina, cinismul şi descurajarea din cauza condiţiilor primitive în care sînt nevoiţi să lucreze.

Am stat de vorbă pe şoptite, acolo în reanimare, unde plînsetele reverberau de faianţă şi mamele epuizate aţipeau cu fruntea rezemată de patul copilului, cu o asistentă bătrînă, adventistă, care refuza banii cu blîndeţe şi care făcea gărzi pe gratis, numai din dorinţa de a ajuta cu experienţa ei copiilor în suferinţă.

Secvenţe pe care n-o să le uit niciodată, mai cutremurătoare decît orice film sau pagină de carte: agonia fetiţei arse, la căpătîiul căreia am stat cu bricheta aprinsă, ţărănuşul de 8 ani rugîndu-se cu glas înalt «doamne-doamne, fă-mă bine» (tumoră malignă la plămîni), băiatul Aurel cu piciorul sting amputat de sus, povestindu-i hemofilului Neluţu, veşnic într-o baltă de sînge, cum s-a terminat serialul de desene animate, amîndoi priponiţi în perfuzii, rizînd. Şi fetiţa de 8 luni Glanina, mîncată de şobolani, cu degetele de la mîini şi picioare roase şi căpşorul muşcat în trei locuri, pe care mama ei n-a venit niciodată să o vadă, mai avea ţiganca acasă 6 copii mici. N-a turbat Glanina cum se credea, a fost hrănită şi îngrijită ca niciodată acasă şi înflorea cu fiecare zi, se făcuse o frumuseţe, cu tot capul ei cusut şi urmele de colţi de pe obrăjori rîdea cu gura ştirbă şi întindea mînuţele roase să o iei în braţe.

Politica era cu totul absentă acolo, ca şi discuţiile despre preţuri, lefuri, privatizare, doar Dumnezeu era invocat de zeci de ori de mamele disperate (şi copilul cu poliomielită a scăpat cu viaţă, în ciuda tuturor previziunilor, nu ştiu cît datorită lui Dumnezeu, cît unei tinere şi frumoase anesteziste care nu s-a temut de contaminare şi i-a suflat aer cu gura ei cînd aparatul s-a înfundat, certîndu-se cu ceilalţi doctori pentru atît de preţiosul oxigen care nu mai trebuia consumat pentru un caz fără şanse).

În zilele de vizită «ştirile externe» ni se păreau din altă lume, oamenii sănătoşi cu pasiunile şi ambiţiile lor, oraşul cu mitinguri şi marşuri — ceva îndepărtat şi străin, mă simţeam mai aproape de mama care aştepta rezultatul biopsiei micului Alin decît de propriile rude, iar de fetiţa amputată care luase chiar înaintea accidentului un premiu la un concurs de dans mi se sfîşia sufletul de milă ca de copilul meu («tanti, cu proteză se poate dansa?»).

Filmele de groază ale fiecărei zile şi nopţi, banda sonoră cu urlete amplificate din toate saloanele la orele de injecţii, figurile părinţilor care aşteptau la uşa sălii de operaţie şi brancardele aducînd mereu alţi copii, un castan la fereastră peste care ploua mereu, mohorît şi telefoane sunînd pe lungile coridoare albe şi pustii — toate astea mă urmăresc pînă şi în somn şi probabil o să treacă mult timp pînă să am răbdarea şi interesul să mă uit din nou la «Viaţa parlamentară» sau la filme poliţiste.

În schimb, fiul meu căruia din cauza traumatismului cranian i-s-a interzis un timp şi cititul şi televizorul se uită la Actualităţi («cu orice risc»). «Cel mai tare mi-a lipsit în spital pisica şi televizorul» — mi-a spus la întoarcerea acasă. «Pisica fiindcă e a mea şi televizorul fiindcă fără el n-ai subiecte de discuţie».

ADRIANA BITTEL

---

năduf şi opinie. Dorinţa era mai mare decît putinţa şi atunci...

— Cum ai ajuns la Mătrăguna?

— Cred că impasul nostru, al celor dinlăuntrul teatrului, este unul repertorial. Prin ce ne putem exprima acum, aici? Întîlnirea cu Mătrăguna a fost şocantă şi pentru mine însumi. Nu ştiu în ce măsură cea cu piesa, cît cu Machiavelli omul. Forţat la vremea lui să se retragă într-o căsuţă la ţară după ce (citez din Micul Larousse) fusese destituit şi «légèrement torturé», în acea căsuţă deci, înainte de a-şi pune ordine în hîrtiile pentru acel ulutor Principele, a scris Mătrăguna. Am simţit nevoia să fac şi eu ceva asemănător. Piesa e fără îndoială o extraordinară şi nu îndeajuns lăudată izbîndă stilistică. Multă vreme înaintea teatrului lui Shakespeare şi Goldoni. Mişcarea acestui spirit în spaţiul şi în teatrul european al vremii sale este atît de asemănătoare cu ce se întîmplă acum, încît m-a tulburat şi m-a hotărît să fac spectacolul. Nădăjduiesc să fie unui machiavelic.

— Să revenim la trupă, ea e tema...

— E o trupă extraordinară, dar care în numărul ei e sărăcită şi incompletă. După o perioadă directorial-dictatorială, trece şi ea printr-o criză de autoritate (der unde am mai auzit asta!). Poate obişnuită să fie forţată, der şi mîngîiată de acelaşi bici, încearcă, dar nu reuşeşte cu uşurinţă, să-şi regăsească un fel nou de disciplinare într-o creaţie. Cred, însă, că impasul acestui teatru şi al acestei trupe este semnificativ, serios şi grav, şi tocmai de aceea am siguranţa că îşi va găsi salvarea. Crizele bîlbîite, confuze, mondene sau modiste — chiar cu izbînzi aparente — aparţin altor teatre. Săritorul de la trambulină care e Teatrul Mic a atins fundul bazinului, deci are toate şansele să se ridice. Într-un fel, fără să-l acuz pe Alexa Visarion de vreun machiaverlic, este o cădere accelerată, oarecum voită, tocmai spre a putea reveni la suprafaţă altcum.

Concluzii pentru mai tîrziu

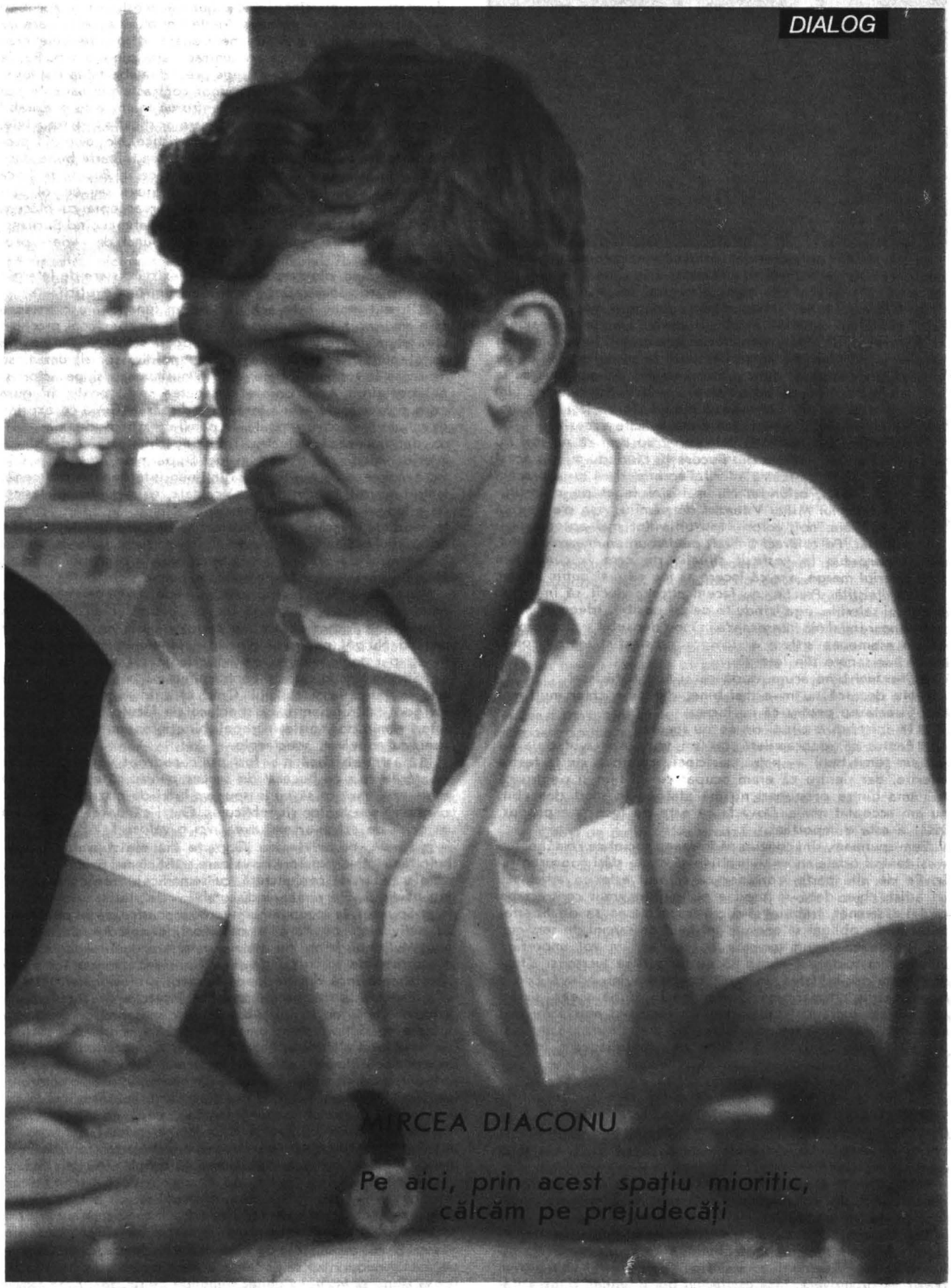
Mintea limpede şi organizată a lui Alexa Visarion, felul său de a fi, tranşant, precum şi experienţa lui americană mă obligă să recunosc faptul că cele mai la obiect concluzii le-a tras el însuşi. Aşadar, iată-le redate aproape stenografic:

● Trupe are 37 de actori din 42 de posturi. Datorită lipsei unei legi a teatrelor care să permită funcţionarea instituţiei teatrale pe criterii de calitate, trupele sînt obligate să rămînă în actuala formulă, deşi pe de o parte lefurile nu pot fi plătite pentru un număr atît de mare de angajaţi, iar pe de alta ei nu pot fi daţi afară. Această «schemă» nu poate rămîne. În România, azi, directorul trebuie să justifice existenţa trupei şi nu să fie un animator al ei.

● Încă ne lipseşte o disciplină profesională. Iar asprimea în sine, ca şi toleranţa în sine, nu au valoare. Ele trebuie corelate cu creaţia. Teatrul ar trebui să fie un colectiv de artişti şi nu de funcţionari ai artei.

● E nevoie de un mod logic de înţelegere a responsabilităţilor în cadrul instituţiei teatrale. De aceea, unul din gîndurile mele e ca în momentul în care Teatrul Mic va intra în normalitate să renunţ la conducere şi să-mi fac profesia.

MIRUNA IONESCU



MIRCEA DIACONU

Pe aici, prin acest spațiu mioritic, călcăm pe prejudecăți

Mircea Diaconu a plecat de la «Nottara» și în prezent nu mai face parte din colectivul nici unui teatru. Profesor la Academia de Teatru și Film și... atît. Nu are trupă particulară, nu este într-o trupă particulară, nu face un film atît de important încît să-i solicite tot timpul, nu repetă nicăieri. Mărturisesc că vestea m-a pus pe gînduri, cu atît mai mult cu cît am făcut o legătură — justificată sau nu — cu valul de pensionări cel puțin neașteptate (Marin Moraru, pensionar? Nonsens!) ale unor actori în plină forță de creație, «val» care ne-a surprins pe toți, în urmă cu mai bine de un an, adică exact atunci cînd ne așteptam ca numele importante ale teatrului românesc să lucreze mai mult ca oricînd. Să lucreze, în sfîrșit, ce doresc, cum doresc, cu cine doresc. Cum se explică, totuși, aceste numeroase «divorțuri» (sau poate numai despărțiri)? Simple coincidențe? Greu de crezut. Motivul e același sau e vorba de un altul, în cazul fiecăruia dintre ei? Interviul care urmează s-a născut din dorința de a afla un răspuns la aceste întrebări.

■ *Nu fac nici un secret din faptul că ți-am propus un dialog pentru revistă — acum și nu altă dată — în primul rînd fiindcă am aflat că ai plecat din teatru. Îmi poți spune motivul?*

■ Sînt mai multe. Și din mine și din afara mea. În primul rînd, am simțit nevoia să schimb ceva în viața profesională. Am crezut, de altfel, că mulți vor face același lucru. Simțeam că nevoia de libertate nu se limitează la planul social, că ea vizează, inevitabil, și sfera profesionalului. Mi-am spus că la facultate mă voi ocupa de o catedră — arta actorului de film — al cărei profil mă interesează și care, în același timp, îmi asigură un venit fix minim fără a mă solicita excesiv.

Era, de fapt, modalitatea prin care reușeam să nu mai fiu angajatul nici unui teatru din București, oferindu-mă, în acest fel, întregii piețe de teatru a țării. Teoretic, dacă nu și practic, pot să joc, deci, oriunde. Nu mai sînt legat de o instituție, ca țăranul lui Mihai Viteazul de pămînt. Așa cred eu că trebuie să trăim noi, actorii, într-un viitor mai apropiat sau mai depărtat. Pe contract limitat, pentru un anume rol. Altfel, se va perpetua la nesfîrșit situația pe care o cunoaștem toți: salariul merge, așa că încerc să joc cît mai puțin, să duc o viață liniștită. Practic, nu facem altceva decît să împărțim între noi salariile, egalizîndu-le pe cît posibil. Ideea unui sistem concurențial mă interesează în mod deosebit și sînt convins că un asemenea sistem ar înviora substanțial teatrul românesc, l-ar scoate din letargie.

■ *Ți-e mai bine acum, după ce ai luat hotărîrea?*

■ Nu doar că nu mi-e mai bine, dar mi-e chiar mult mai rău. Și asta nu pentru că nu lucrez.

■ *Te întrerup o clipă: de ce nu lucrezi?*

■ Pentru că, deocamdată, nu am vrut. Am avut deja — iată un semn bun! — patru sau cinci propuneri de la teatre diferite, dar pentru că eram ocupat cu un film și pentru că nici una dintre propuneri nu mă atrăgea în mod deosebit, nu am acceptat nimic. Dovada că este de lucru s-a produs, însă, și asta e important.

Cum spuneam, sînt convins că întreaga societate românească — și teatrul odată cu ea — trebuie să caute stări concurențiale. Pe de altă parte, consider că actorul este un artist, iar un artist, chiar dacă se supune obligațiilor unui contract pe care l-a semnat, trebuie să-și păstreze starea sa de libertate, să nu fie obligat să execute tot felul de sarcini de serviciu. S-ar putea ca la un moment dat să am un rol important într-un film și doresc atunci să nu fiu silit să lucrez și altceva, să am posibilitatea de a mă concentra într-adevăr, de a face lucrurile cît mai bine. S-ar putea ca, după aceea, să am un contract extrem de important în teatru și atunci nu mai fac nimic altceva. Vreau să lucrez cît mai serios, să nu mai alerg de colo colo, obligat fiind de instituția care îmi dă leafa.

■ *Și care ar avea acest drept.*

■ Sigur că l-ar avea, eu sînt cel dintîi care s-o recunosc.

■ *Ai vorbit de rolurile importante pe care le aștepți, ți le dorești, și mi-ai luat astfel o piatră de pe inimă: înseamnă că nu ai căutat «libertatea de a face șușe» și de a cîștiga bani cu nemiluita.*

■ Nicidecum. De altfel, riscul pe care mi l-am asumat e considerabil, sînt conștient că s-ar putea să cam mor de foame în anumite perioade. Dar... asta el

■ *E nevoie de o schimbare, indiscutabil, și la fel de indiscutabil e că schimbarea trebuie să fie radicală. Ce se întîmplă, însă, cu oamenii care sînt poate rezultatul unui sistem greșit de promovare, însă există, nu pot fi anulați dintr-o trăsătură de condei, ca o lege ce și-a pierdut valabilitate. Nu mă gîndesc la cei de 25 de ani și nici la cei de 65. Sînt destul de mulți actori, regizori, fără merite prea însemnate, care au, să zicem, 45—47 de ani, și au făcut totuși teatru — bine, rău — o viață. Îi pui să învețe acum altă meserie? Cît de ușor ne putem debarasa de o moștenire? Ce înseamnă, în acest caz, a fi drept?*

■ Într-unul dintre proiectele de lege a teatrelor care s-au discutat — și nu sînt deloc sigur că acesta va fi aprobat! — se prevedea o protecție foarte serioasă a celor care se află cu cinci ani înainte de pensionare, cărora teatrele erau obligate să le garanteze un contract ferm pînă atunci. Pe de altă parte, același proiect de lege prevedea libertatea instituției de a decide asupra adoptării unor contracte permanente sau pe timp limitat. Mi se pare că pentru un teatru este preferabil să opteze pentru a doua formulă, care ar stimula, printre altele, și un circuit mai dinamic al forțelor artistice. Noi avem în provincie teatre foarte bune sau care ar putea fi foarte bune dacă actorii nu ar avea cu toții dorința să joace în București. Dacă ar exista sistemul contractelor pe o stagiune sau un rol, sînt convins că actorii cei mai importanți ar accepta cu plăcere să colaboreze cu un teatru din provincie, atunci cînd Bucureștiul nu le-ar oferi nimic interesant din punct de vedere profesional.

■ *Să înțeleg, din aceste referiri, că există o stare de letargie în teatrul românesc? Dacă ar fi așa, cum ți-o explici?*

■ Primul motiv este actualul sistem funcționăresc, despre care am vorbit. Un altul cred că e stilul de spectacol practicat pînă acum și care în prezent nu mai poate satisface. Din nevoia de a spune ce te frămîntă în plan politic, social, uman, se recurgea la formule cifrate, care îi mulțumeau și pe actori și pe spectatori. Azi lucrurile s-ar putea rosti, poate, în gura mare și tocmai de aceea tentația a dispărut. Ceea ce exprimi direct, fără ocolișuri poate fi pamflet, articol de ziar, orice, dar nu neapărat teatru. Intervine chiar un fel de blocaj interior. Atunci, ce punem în loc? După mine, trebuie pus în loc exact ceea ce era firesc să întîlnim întotdeauna pe scenă: teatrul normal, teatrul de bună calitate, cu regulile lui clasice. De-a lungul timpului, pretutindeni în lume, au apărut curente, tendințe, mișcări ce au încercat să devieze spectacolul din matca știută. S-au cîștigat, evident, multe lucruri, dar în același timp teatrul a rezistat datorită bunelor sale principii. Cred că pînă nu vom reveni la normalitate nu ne vom putea regăsi.

Mai cred, apoi, că teatrul suferă și el de starea de debusolare generală de care, sincer să fiu, mă resimt și eu. De un an și mai bine încerc să scriu o carte și n-am reușit să aștern un rînd. Nu pot, pentru că gîndurile, senzațiile mele sînt acute, mi se par toate extrem de importante și mîine se contrazic. Sînt împins în direcții contrare, nu mă pot regăsi și poate asta se întîmplă și cu alții. Cred că prin regizori se poate revigora teatrul pentru că spectacolele făcute de grupuri de actori rămîn doar niște încropeli bine intenționate, fără a deveni, cu adevărat, spectacole.

■ *Mă întreb dacă n-ai fost puțin nedrept vorbind despre montările ce s-au bucurat de succes pentru că existau în ele acele răbufniri, ca să nu le spunem luări de poziție, necesare deopotrivă actorilor și publicului. Crezi că dacă le-ai vedea cu ochii de azi, n-ar mai avea nici o valoare?*

■ Unele, da, altele, nu. O parte din ele cuprindeau «răbufnirea» într-o metaforă cu valoare artistică mai profundă decît simpla aluzie de conjunctură, cu semnificații neancorate strict într-un timp. Ele rămîn, indiscutabil, valabile.

■ *Spuneai, la începutul convorbirii noastre, că te pasionează activitatea pe care o desfășori la catedra de actorie film. Mulți ani, la noi nu a mai existat o pregătire diferențiată a actorilor de teatru și de film. Consideri necesară această specializare încă din perioada formării profesionale?*

■ Exact asta mă pasionează: să încerc a descifra zonele în care actoria de teatru și cea de film se suprapun și zonele în care se disting. Prin comparare, fiecare dintre ele se limpezește, prin alăturare, fiecare cîștigă. Experiența interiorizării, specifică filmului, este utilă actorului de teatru, dar și deprinderea de «a arăta», preluată din teatru, folosește actorului de film. Altfel, orice om de pe stradă ar fi în măsură să joace un anume personaj, care-i seamănă, ceea ce e, bineînțeles, fals. Un exemplu pot fi chiar eu, în primul an de institut. Reprezentam un tip precis: băiatul de la țară, cu un chip naiv, cu un anume haz. Hazul meu funcționa «în civil», adică la cantină, pe coridoare, nu însă și pe peliculă. Chiar în primul an cineva m-a luat într-un film, oferindu-mi un personaj care avea exact acest gen. N-a ieșit nimic. Eram opac, nu transmiteam ceea ce, totuși, purtam în mine, ceea ce eram. A fost nevoie de mulți ani de muncă, de experiență în teatru, a fost nevoie, cu alte cuvinte, să încetez a mai fi omul de pe stradă, ca să ajung să întrupez genul «omul de pe stradă». Am parcurs un întreg proces de definire, de conștientizare, dacă vrei, pentru a fi pe ecran cel care sînt de fapt.

■ *Să înțeleg că în activitatea didactică urmărești să scurtezi, pentru viitorul actor, lungul drum pe care tu l-ai parcurs mai mult sau mai puțin de unul singur? Să le comunici*

«concluziile» experienței anilor de teatru și de film pe care i-ai adunat?

■ Este exact ceea ce doresc să le transmit studenților. Eu sînt foarte nemulțumit de primele zece-cincisprezece filme făcute și știu că azi le-aș face cu totul altfel. Încercam să propun ceva dar pe peliculă apărea cu totul altceva. Nu știam să-mi stăpînesc mijloacele. Acum sînt în stare să fac să apară pe ecran ce mi-am propus, că e bine sau rău, că interpretarea mea e o reușită sau nu, asta este o altă discuție. Important e ca personajul de pe ecran să fie același cu personajul din mintea mea. Tot ce-am învățat lucrînd, greșind, corectînd, experiența mea de douăzeci de ani, vreau s-o pun studenților în brațe ca să n-o mai ia și ei de la capăt, să poată construi, fiecare, începînd de aici.

■ *Se vorbește stăruitor despre o criză a publicului. Se vorbește, aproape la fel de stăruitor, despre o criză a teatrului. Consideri că diagnosticul e exact? Că prima este doar simptomul celeilalte?*

■ Eu cred — și risc să-mi atrag iar oprobriul colegilor — că nu există nici un fel de criză a publicului. Teatrul românesc nu a reușit, însă, să pună pe masă «marfa» care se cuvenea, și atunci sigur că nu avem aflux de «cumpărători». La spectacolele bune, la spectacolele proaspete publicul dă năvală, deci nu putem afirma — așa cum facem — că publicul preferă ziarele de scandal, spectacolul politic ori spectacolul străzii. Trebuie să recunoaștem că publicul de teatru constituie o minoritate, dar minoritatea de foarte bună calitate. Nu e o masă amorfă care dă năvală într-un loc sau în altul, după cum i se pare mai tentant. Cine venea la teatru va veni în continuare, în această privință nu am nici o teamă. De aceea nici nu au avut succes trupele improvizate în vremea din urmă, cu un repertoriu strict comercial. Ele se adresau unui public dispus doar să rîdă și nimic altceva, or, acesta e exact publicul întîmplător, pe care nu te poți bizui, publicul șușelor, de fapt. Nu am nici o ezitare să afirm că, după opinia mea, teatrul este o artă de elită.

■ *Sincer vorbind, nici eu nu prea cred în teatrul pe stadioane. Poate de aceea n-am crezut nici în «Cîntarea României». Vezi, însă, o posibilă lărgire a acestei «minorități»? Teatrul la televiziune ar avea un rol în acest sens?*

■ Hai să vorbim deschis: nu am mare încredere în posibilitățile unei sporiri reale a cercului de spectatori de teatru. Cred că fiecare individ își protejează propria ignoranță. Cînd ceva din afară îi contrazice părerile ori senzațiile, posibilul punct de vedere despre sine și despre societate, apare automat un fel de blocaj. Am certitudinea că la emisiunea «Gong» nu se uită cei care nu merg în mod curent la teatru. Sau, să zicem, nu am certitudinea, ci doar presupun. Pe de altă parte, n-aș afirma că teatrul la televizor este în momentul de față chiar teatru. Și asta din două motive. În anii trecuți avea de suportat atîtea oprelișți încît era propagandă pură, neavînd nimic comun cu arta. Acum, chiar dacă are libertate de manifestare, nu a izbutit încă să se curețe de toate vechile păcate. Poate funcționează încă frîne, fără să-și dea seama, chiar în oamenii de acolo, chiar în cei deschiși, teoretic, la orice schimbare. Teatrul de televiziune nu a reușit încă să-și găsească genul specific (obligatoriu altul decît cel de pe scenă) și nu și-l poate găsi fără intervenția unor creatori valoroși, care să fie în măsură să utilizeze și modalități ale filmului. E păcat să nu o facă.

■ *O altă temă adesea abordată — și pe bună dreptate — este soarta dramaturgiei românești. Cum vezi această soartă?*

■ În nici un caz rezolvabilă prin «diriguire». Obligativitățile, îngrădirile — la nivelul Ministerului, al Uniunii Scriitorilor, al UNITER-ului — pot funcționa doar restrictiv, deci nu creator. Singura șansă este, din nou, starea concurențială pe care trebuie să și-o asume fiecare — și noi și dramaturgii. Există acum un val cosmopolit, e drept, dar va trece repede și nu cred că avînd de ales între două texte bune nu voi juca în primul rînd textul scris de vecinul meu, preferîndu-i vreo comedioară franțuzească. Deocamdată — și cred că e o greșeală — mulți dintre autorii români cer paragrafe de lege, obligații privind prioritatea etc. Nu cred în această formulă, cu atît mai mult cu cît tot ce e obligație riscă să stîrnească, chiar pentru acest singur motiv, împotrivire.

■ *Sînt de acord că e nevoie de calitate, sînt de acord că un paragraf de lege nu poate rezolva nimic. Există însă o problemă care cred că nu trebuie ignorată. Spuneai că înainte de a face primul film bun, ai făcut zece sau cincisprezece de care nu ești mulțumit. Dar le-ai făcut, a fost necesar să le faci pentru a ajunge la al șaisprezecelea, care merită reținut. Un tînăr dramaturg trebuie să debuteze cu capodopera lui? Poate învăța, fără confruntarea cu scena? (Ca să nu te întreb, prozaic, ce mănîncă pînă își scrie Hamlet-ul.)*

■ Problema cred că e alta. Imediat după desființarea cenzurii, cei mai mulți dramaturgi au vrut să le fie jucate piese scrise înainte, scrise într-o stare de constrîngere chiar dacă erau pentru sertar, scrise cu sentimentul că nu vor putea fi reprezentate dar și cu speranța că, totuși, poate... Ele erau, deci, doar cu puțin, prea puțin peste limita acceptată în momentul respectiv. E poate nedrept că atunci nu s-au jucat pentru că păreau prea îndrăznețe și acum nu se joacă pentru că le lipsește îndrăzneala, e nedrept, dar consider că e inevitabil. Cred că trebuie scris acum, nu recuperat acum, și atunci piesa va intra în vederile unui teatru, dacă are valoare. Să fim serioși, nu jucăm doar *Hamlet*; nu opere perfecte căutăm, ci texte bune, care să aibă ceva de spus.

■ *Te-ar tenta să conduci o trupă de teatru?*

■ Intrăm într-o discuție care poate dura ore întregi. Nu, nu mă tentează, deși m-ar pasiona și cred că aș fi în stare s-o fac. Nu m-ar tenta, însă, pentru că trăim într-un spațiu al prejudecăților, demoralizant pentru mine. A mă lupta cu prejudecățile ar însemna să-mi cheltuiesc toată energia, mai folositoare în altă parte. Eu spun mereu studenților că în meseria noastră nu există reguli, nu există baremuri, că totul e posibil cu condiția să fie bine. Noi ne petrecem, însă, bună parte din timp fixîndu-ne reguli, baremuri, obligații, limite de tot felul. Cînd am început să scriu literatură, am făcut-o ca orice tînăr prozator, în taină, dintr-o necesitate de exprimare. La un moment dat — tot ca orice tînăr prozator — mi-am depășit timiditatea și am «pus pe masă» niște texte. Literații m-au primit cu mare simpatie, pentru că eram actor. În același timp, le-au citit cu mare rezervă: pentru că eram actor. Simpatia cu care m-au întîmpinat se datora faptului că eram vedetă, că eram o persoană agreabilă, dar ei știau, înainte de a citi, că nu poate fi nimic de capul textelor, de vreme ce nu eram scriitor «cu patalama». Și una și cealaltă, tot prejudecată. Din păcate, pe aici, prin acest spațiu mioritic, calci din prejudecată în prejudecată, și nu ai la capătul drumului un preș pe care să te ștergi liniștit de ele și să poți spune: n-a fost nimic.

■ *Ai vorbit de statutul de vedetă: e greu de asumat? Pentru că presupune, cred, un anume tip de asumare.*

■ Și această chestiune ar comporta o discuție mai lungă. Pe mine, unul, mă stînjenește. Cînd eram tînăr îmi plăcea să merg pe stradă și să observ oamenii, să încerc să intuiesc biografii. Acum se întîmplă exact invers. Chiar dacă nu e așa, am mereu senzația că persoanele pe lîngă care trec mă sfredelesc cu privirea. Inevitabil, ajung în postura de stîngaci care se împiedică, e țeapăn, se bîlbîie. Eu am totuși o șansă, în acest sens: sînt genul banal, genul vedetei oarecare (dacă se poate spune așa), deci mă simt mai confortabil decît alții. E o condiție care nu-mi solicită anumite haine, gesturi, o anumită mașină, ci dimpotrivă. Pot fi așa cum sînt de fapt, adică oarecare.

■ *Te-ar îngrijora dacă, totuși, ai observa că, fără să faci vreun efort în acest sens, treci neobservat?*

■ Totuși puțin. Mi-e groază de momentul în care, aflîndu-mă într-un compartiment de tren (după o vreme, nu imediat, pentru că nu sînt chiar atît de vedetă!), cineva ajunge să constate că semăn cu un actor de film. Probabil nu sînt născut să fiu actor. Undeva trebuie să se fi produs o greșeală.

■ *Chiar: de ce se face cineva actor? Știu că e o întrebare proastă, dar tare n-aș vrea să renunț la ea.*

■ Știu și eu dacă e într-adevăr proastă? De ce se face cineva actor... Fiecare din alt motiv. În ceea ce mă privește, eu nu am reușit încă să răspund la întrebare. Poate pentru că la șaptesprezece ani eram îndrăgostit de o fată și asta mă făcea să-mi doresc un lucru deosebit, extraordinar. Poate de aceea am îndrăznit să dau examen la Institut. Faptul că am și reușit este, limpede, o întîmplare. Era un an cu multe locuri la actorie, altă dată n-aș fi intrat. Foarte curînd după aceea, m-am întrebat ce caut acolo, am avut senzația că nu sînt la locul meu, de fapt, și mi-am dorit să mă întorc la ceea ce am fost. N-am avut puterea să mă întorc din drum, mi-am văzut de treabă, m-am chinuit să învăț o profesie de care mă temeam, să mă integrez într-o lume pe care n-o simțeam și n-o simt a mea și astfel a mai apărut un actor. Un actor care, probabil, ar fi trebuit să fie orice altceva. Cred că așa se și explică genul pe care l-am adoptat: omul obișnuit, banal.

■ *Pe scenă ți-e bine?*

■ Foarte bine, extraordinar. Acolo se stinge tot ce e neplăcut, acolo dispar culisele, nedreptățile, iritările, neîmplinirile. Acolo rămîne doar relația între tine și spectator, care este o descărcare bioelectrică, emoțională, plină de generozitate și dintr-o parte și din cealaltă. E un lucru tainic în care cred, singurul pentru care merită să rămîn în teatru.

CRISTINA DUMITRESCU

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU SCURT ORADEA, APRILIE 1991

SPECTACOLELE ÎN FESTIVAL

- IONA de Marin Sorescu — Teatrul de Stat din Sibiu.
- ÎN LARGUL MĂRII* de Slawomir Mrożek — Teatrul Bacovia din Bacău; Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași; Teatrul Național din Tîrgu Mureș.
- ARTA IUBIRII, reciatal — Teatrul Mic.
- MEDEEA DE AZI (O MEDEE MAGHIARĂ) de Göncz Árpád — Teatrul de Stat «Nytra», Republica Federală Cehă și Slovacă; Teatrul «Csokonai» din Debrețin, Ungaria.
- AUDIENȚA de Vaclav Havel — Teatrul de Stat din Oradea.
- FILOCTET de Sofocle — Teatrul de Stat din Sfîntu Gheorghe, secția maghiară.
- VOCEA UMANĂ de Jean Cocteau — Teatrul TV; Teatrul «Odeon».
- ÎNSEMNĂRILE UNUI NEBUN de N. Gogol — Teatrul de Stat din Sfîntu Gheorghe.
- ÎNSURĂTOARE CU BUCLUC de A.P. Cehov — Teatrul «V.I. Popa» din Bîrlad.
- OSPĂȚUL LUI BALTAZAR* de B. Fundoianu — Teatrul «Nottara».
- CEA MAI PUTERNICĂ de A. Strindberg — Teatrul TV.
- 3 HAVEL — Teatrul de Comedie.
- TRANDAFIRUL ȘI COROANA* de J.B. Priestley — Teatrul TV.
- HEI, OAMENI BUNI* de William Saroyan — Teatrul «Eugen Ionescu» din Rîmnicu Vîlcea.
- ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vișniec — Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași.
- CUVÎNTĂRI NEROSTITE ALE UNOR FEMEI NESTĂPÎNITE* de Christine Brückner — Teatrul German de Stat din Timișoara.
- DELIR ÎN DOI de Eugen Ionescu — Teatrul Național din Timișoara.
- ÎNTUNERICUL ZILEI, LUMINA NOPȚII* de Aldo Nicolaj — Teatrul de Stat din Oradea.
- UBU ROI* după Alfred Jarry — Teatrul «Figura» din Miercurea Ciuc.
- NĂPASTA de I.L. Caragiale — Teatrul «Mihai Eminescu» din Chișinău.
- IVANCA* de Lucian Blaga — Teatrul de Stat din Oradea.
- SEMINȚELE VIEȚII* — teatrul japonez Tamakko-Za.
- CASA MARE de Ion Druță — Teatrul «Mihai Eminescu» din Chișinău.
- SOLO PENTRU HARPĂ DE IARBĂ, recital — Teatrul «Mihai Eminescu» din Chișinău.

* Cronica în secțiunea de cronică a revistei

PREMIILE

● **MARELE PREMIU: Valeria Seciu, pentru spectacolul** Arta iubirii, **regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic.**

● **PREMIUL I: spectacolul** Angajare de clovn **de Matei Vişniec, regia Nicolae Scarlat, Teatrul Naţional «Vasile Alecsandri» din Iaşi.**

● **PREMIUL II: spectacolul** Ivanca **de Lucian Blaga, regia Tudor Chirilă, Teatrul de Stat din Oradea.**

● **PREMIUL III: spectacolul** Ospăţul lui Baltazar **de Benjamin Fundoianu, regia Alexandru Dabija, Teatrul «Nottara».**

● **PREMIUL PENTRU REGIE (ex-aequo): Nicolae Scarlat, pentru spectacolul** Angajare de clovn; **Tudor Chirilă, pentru spectacolul** Ivanca.

● **PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE: Sică Russescu, pentru spectacolul** Ospăţul lui Baltazar.

● **PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN: Florin Mircea, pentru rolurile Naufragiatul mare din spectacolul** În largul mării **de Slawomir Mrožek şi Peppino din spectacolul** Angajare de clovn, **Teatrul Naţional «Vasile Alecsandri» din Iaşi.**

● **PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ: Elvira Platon, pentru rolul Fata din spectacolul** Hei, oameni buni! **de William Saroyan, Teatrul «Eugen Ionescu» din Rîmnicu Vîlcea.**

● **PREMIUL IOSIF VULCAN: spectacolul** Angajare de clovn, **pentru cel mai bun spectacol cu o piesă românească.**

● **PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI: Adela Gaborova, pentru rolul Medeea din spectacolul** Medeea de azi **de Göncz Arpád, Teatrul «Andrei Bagar» din Nytra, Republica Federativă Cehă şi Slovacă; Trupa Tamakko-Za din Japonia, pentru participare extraordinară.**

● **PREMIUL PENTRU DEBUT: Trupa de Teatru «Figura» din Miercurea Ciuc.**

● **PREMIUL REVISTEI «SCAIUL» PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL COMIC FEMININ: Oana Mereuţă, pentru rolul Marcella din spectacolul** Întunericul zilei, lumina nopţii **de Aldo Nicolaj, Teatrul de Stat din Oradea.**

● **PREMIUL ASOCIAŢIEI UMORIŞTILOR ROMÂNI PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL COMIC MASCULIN: Cornel Vulpe pentru rolul Maestrul berar din spectacolul** Audienţa **de Vaclav Havel, Teatrul de Comedie.**

PREMII PENTRU TEATRU SCURT DE TELEVIZIUNE:

● **PREMIUL PENTRU SPECTACOL:** Vocea umană **de Jean Cocteau, regia Cătălina Buzoianu.**

● **PREMIUL PENTRU REGIE: Cornel Todea, pentru spectacolul** Cea mai puternică **de August Strindberg.**

● **PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN: George Constantin, pentru rolul Necunoscutul din spectacolul** Trandafirul şi coroana **de J.B. Priestley.**

● **PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ: Ileana Predescu pentru rolul Mătuşa Peg din spectacolul** Trandafirul şi coroana.

● **PREMIUL PENTRU REGIE DE MONTAJ (ex-aequo): Emilia Andreescu, pentru spectacolul** Cea mai puternică; **Marga Niţă, pentru spectacolul** Vocea umană.

Au fost acordate şi diplome: actriţelor Jancsó Sarolta (Ungaria), Ida Jarcsek-Gaza, Rodica Mandache, actorului Gheorghe Griu (Teatrul «Eugen Ionescu»), regizorilor Nicolae Scarlat, Tudor Chirilă, Domniţa Munteanu, scenografei Vioara Bara, Teatrului «Nottara».

ABSENȚA CRITERIILOR SAU INTERVERTIREA LOR ?

La un maraton sau la un cros pot participa mii de alergători. Primul nu poate ajunge decît unul, cu destul de rare excepții. La un concurs de alergare pe distanță scurtă, să zicem 100 de metri plat, participă doar cîțiva. Și aceștia sînt, toți, performeri. Firește că primul este și el **unul.**

Un festival de teatru nu este un maraton. La el nu participă toată lumea, indiferent de vîrstă, performanță, antrenament. Festivalul de teatru — ca orice festival de artă — este, înainte de toate, o întrecere a performerilor. Aici se produce o apreciere nu **concomitentă,** ca la întrecerile sportive, ci una **consecutivă.** Îi vedem concurînd pe cei mai buni, iar pentru aceasta e nevoie **să fie aleși** cei mai buni sau măcar **să nu fie admiși** cei mai slabi. Festivalul de teatru (film, muzică etc.) nu este o adunare **aleatorie** de participanți, ca la cros, ci o adunare **selectivă,** ca să nu spun chiar **elitară.**

La Oradea nu au fost selectați cei mai buni, ci au venit toți aceia care au vrut să participe, ca la cros. Am văzut și astmatici, și șchiopi, și obezi, și handicapați. Dar și performeri. Cel care face selecția nu trebuie să fie nici publicul, nici juriul. Se impunea să existe, deci, o preselecție, ca pretutindeni în împrejurări artistice asemănătoare (excepție «Cîntarea României»), făcută de un juriu de selecție sau de un director al festivalului. Din acest punct de vedere, lucrurile par clare și cred că nu sînt, sau sînt prea puține și neglijabile, opinii contrarii.

Dar în ceea ce privește criteriile de premiere, mă tem că părerile fiind împărțite, se impune să zăbovim nițel. Fiind membru al juriului, nu voi exprima judecăți de valoare asupra spectacolelor din moment ce, cumva, am făcut-o o dată, prin acordarea premiilor. Ceea ce trebuie precizat este că la nici un festival de artă, oriunde ar avea el loc, premiile nu au un caracter **absolut,** ci unul relativ, cu alte cuvinte sînt premiate operele, creațiile, interpreții cei mai buni dintre cei care **participă** la concurs, și nu **virtualitățile.** De asemenea, în ipoteza că există valori premiabile, ele se cuvine a fi premiate, chiar dacă unora li se pare că distincțiile ar fi prea multe. Ele trebuie **folosite,** așa cum au fost puse la dispoziția juriului de către organizatori, sponsori (mecenați) etc.

Faptul că la Oradea s-au dat mai multe premii decît spectacolele aflate în festival nu constituie o **aberație,** cum consideră unii, ci o **normalitate,** fiindcă un spectacol poate obține mai multe premii (de regie, interpretare, scenografie etc). Totodată, prezența unor sponsori (mecenați) care vor să sprijine material **arta teatrală** (și nu doar sportul, ruleta de... televiziune, parăzile de modă, concursurile de frumusețe și altele) nu trebuie să ne nemulțumească, ci dimpotrivă. Arta are nevoie de mecenați, mai ales într-un moment în care ea este într-un mod îngrijorător abandonată de oficialități.

Valeria Seciu în **Arta iubirii**

Nemulțumirea orgolioasă trebuie exprimată nu **acum**, ci trebuia exprimată cînd la «Cîntarea României» erau premiate (cu diplome) anumite manifestări nu atît pe criteriul valoric cît pe cel ideologic sau politic.

Cît privește eterna discuție: «cine merita mai mult și cine merita mai puțin», ea nu se va stinge niciodată sau cel puțin atîta timp cît arta va rămîne un act subiectiv iar aprecierea ei așijderea. Au fost contestate, de-a lungul timpului, și premii Nobel, Oscar, Goncourt. Nu cred că tocmai la festivalurile noastre de teatru ar trebui introdusă robotizarea, care nici ea nu ar asigura satisfacția generală. Tindem spre perfecțiune, dar să nu ne amăgim că o vom atinge.

DUMITRU SOLOMON

O EDIȚIE NOROCOASĂ

Nu a fost o ediție strălucită, dar a fost una norocoasă. **Nu strălucită, cîtă vreme în programul mult prea încărcat au pătruns spectacole ce nu ar fi trecut de preselecție. De ce nu s-a făcut!... Unei astfel de întrebări i se poate — cred — găsi un răspuns, fără riscul ca argumentația să reducă din meritele organizatorilor. Ar fi util, probabil, să luăm în calcul, de fiecare dată (apropo de reuniunile teatrale), și factorii relativ stabili (oferta/posibilitatea organizatorilor de a o controla), dar și acel, să-i zicem,** element imponderabil (ce se traduce prin dorința expresă a unui creator, sau a unei instituții, de a fi în competiție, de a avea în față un număr de critici). **Încerc să stabilesc, deci, o diferență între** presiunea exercitată de viața teatrală asupra afișului festivalier (orădean și nu numai) și tensiunile ce sînt, odată privite atent, întructiva mai greu «de rezolvat», deoarece în spatele insistenței de a urca pe scenă («chiar dacă nu sîntem competitivi») se află voința de a întrerupe anonimatul (din «anii anteriori»), de a face dovada, dacă nu a valorii, atunci a capacității de mobilizare spre un repertoriu de interes. Teoretic — pesemne și în practică — în cîmpul de gravitație al reuniunilor de cultură teatrală e în firea lucrurilor să pătrundă fragmente din ceea ce (sosind din trecut, prezent, sau de aiurea) figurează, cum pentru astronomia glomerarea de particule din coada cometei, producția de serie — cea care este însoțitoarea evenimentului scenic. Problema de principiu ar rămîne, atunci, aceea a procentului, a măsurii, a unui, totuși, echilibru — și a unor metode capabile să determine aflarea unui afiș echilibrat. Festivalul de la Oradea se relansează, după o perioadă de întrerupere dictată de dispoziții neinteligibile, azi. Devine internațional (cum mai încercase, altădată, să fie); deschide o secțiune pentru teatrul de televiziune (prefigurîndu-i și acestuia internaționalizarea). Este vorba, neîndoielnic, despre un efort și despre o seamă de cîștiguri culturale.

Nu am văzut spectacole antologice. În schimb ne-am întîlnit frecvent cu propunerea mediocră, unde acribia «lecturii regizorale» de a adnota piesa se traduce într-un abuziv apel la mijloace exterioare, în supraîncărcarea interpretărilor cu acțiuni scenice nemotivate. Efectul este, în astfel de cazuri, contrar celui scontat: departe de a spori expresivitatea reprezentației, aceste abundente adaosuri sfîrșesc prin a aplatiza texte (altminteri) pline de sens, ceea ce se evidențiază fiind lipsa de dialog între compartimentele spectaculare. Puține scenografii de bună condiție și care să comunice vreun lucru însemnat, referitor la universul montării. Cîteva încercări de regie semnate de actori ne-au reamintit acele (cu o expresie a lui Fundoianu) «întrebări deja răspunse» **de-a lungul altor festivaluri, interogații sîrguincioase în a încercui rostul regizorului profesionist și decalibrările ce survin în absența acestuia. Programul primelor zile a oferit atît de puține motive de satisfacție, încît nu ne rămînea decît să problematizăm pe tema unui tip de preselecție eficient, dacă ar trebui să se procedeze conform experienței acumulate pe seama sistemului festivalier (cît timp a depins de inițiativa asociației profesionale, fiecare titlu înscris în vreo gală competitivă purta girul grupului de critici desemnat să refere organizatorilor despre calitatea spectacolului), sau dacă nu ar fi momentul să se instituie funcția de director de festival, cărula să îi revină răspunderea opțiunii, alcătuirea afișului.**

A fost o ediție norocoasă, aceasta a opta, a Festivalului internațional de teatru scurt, în pofida deloc promițătorului debut. Norocoasă, deoarece textele în premieră absolută, în premieră pe țară (valori dramaturgice noi, ori abia acum ridicate din fila de carte pe scenă), **dar mai ales** actorii (în evoluții individuale surprinzător de vitale și de nuanțele totodată — sau afirmîndu-se ca trupă) **au constituit principalele** surse de încurajare **pentru comentatorul dispus să observe fenomenul așa cum este, dar și să descopere unghiul lui de deschidere într-o semnificație cu ecou în viața teatrală, dincolo și dincoace de clipa unui festival. Într-un interval cînd dramaturgia românească subzistă în afara repertoriilor, așteptînd să diminueze pofta (explicabilă) de text străin și ca să-și recapete dreptul la existență scenică, piesele originale promovate de reuniunea orădeană — în spectacole ce nu pot trece neobservate — par să atragă o schimbare de optică. Cu o a doua premieră, (după montarea de la Piatra Neamț, și aceea remarcabilă), Matei Vișniec devine — în fața contemporaneității — un dramaturg important. Se întîmplă ceea ce s-ar putea numi o recuperare de destin literar, datorită inspiratei alegeri repertoriale a Teatrului Național din Iași. Spectacolul de studio cu Angajare de clovn, în regia bogată în valențe co-incidente replicii (și subtextului) a lui Nicolae Scarlat, impune, deci, un autor, știind să-i dezvăluie profunzimile și teatralitatea. Și apoi, provoacă la reconsiderarea unor interpreți. În același unghi, Ospățul lui Baltazar reprezintă o izbîndă artistică din care «se înfruptă» nu doar Teatrul «Nottara», ci mișcarea de idei teatrale, în mai largul ei cuprins. Piesă-capcană (invitînd, pentru descifrare, în biblioteca de filozofie, teologie, psihologia eului abisal și istoric), poemul-frescă al lui Benjamin Fundoianu transgresează, datorită arhitecturii regizorale (Alexandru Dabija) și viziunii plastice armonioase (Sică Rusescu) într-un spectacol limpede, ritmat, unde plăcerea de joc a trupei nu e concurată decît de aceea a criticului care o redescoperă energică, riguroasă și întotdeauna profesională.** Actorii, **într-adevăr, de o perseverență nobilă, precum a lui Jarcsek-Gaza (Teatrul Germen de Stat din Timișoara) sau a Rodicăi Mandache (Odeon), actorii cu har de la Dumnezeu scris sub reflectoare, ca în fina broderie a Elvirei Platon (din Chișinău, acum sub egida instituției de la Rîmnicu Vîlcea), actori a căror precizie în rol se nutrește din inteligență scenică, precum a Oanei Mereuță (Teatrul de Stat din Oradea), actori puternici, convingători, ca Adela Gaborova (Teatrul de Stat «Andrei Bagar» din Nytra, Republica Federativă Cehă și Slovacă), ori Dobos Imre (din Trupa «Szigligeti», a Teatrului de Stat din Oradea).**

Și, desigur, regalul vedetei Valeria Seciu (Teatrul Mic, București), într-un recital despre care se va scrie pe larg și în prelungirea cărula s-a resimțit, în discuțiile colocviale, o latentă polemică asupra specificului și limitelor de toleranță teoretică **ale unui festival intitulat** de teatru scurt. **Un concept care să încorseteze ferm spațiul Festivalului orădean, să-l despartă definitiv de cel al Galei recitalurilor (de la Bacău) sau de cel de la Costinești (rezervat numai celor tineri), nu se poate, totuși, susține decît prin ostentație și prin forțarea la Patul lui Procust a realităților înseși. Nu e neadevărat nici faptul că teatrul «mediu» (judecînd după durata spectacolului, «reluînd» mărimea, în pagină, a piesei) sau evoluția actoricească prilejuită de prospectarea poeziei nu-și vor găsi lejer locul în grila manifestării orădene. Pe lîngă preselecție, n-ar strica regîndirea — împreună a criteriilor, profilului, ambițiilor intelectuale ale galelor teatrale.**

Colocviile — trei — au permis, ca şi în alte ocazii, analiza detaliată a ceea ce se vede pe scenă şi pe micul ecran, nu au lipsit comparaţiile şi analogiile avenite, în acest sezon cînd, referitor la genul scurt, dar nu numai, poate fi auzită întrebarea: Ce-i de văzut? şi cînd, în plin festival, din plin centrul Oradei, te pot întîmpina interogaţii reporterieşti «apocaliptice», cărora te simţi îndemnat să le opui întregul tău scepticism. Ceea ce nu te determină, însă, să-ţi modifici optica.

Norocoasă, ediţia a avut de partea ei sponsorii. Datorită sprijinului şi contribuţiei acestora, festivalul s-a încheiat, pentru participanţi, sub semnul Fortunei. Astfel, să zicem, încheind şi noi istorisirea cea grăbită, au putut fi acordate un mare număr de premii, răsplătind fiecărula ceea ce binemerita de la Festival: premiile de merit şi premiile de încurajare şi chiar acele premii de complezenţă pe care le au mereu pregătite marile festivaluri ale lumii bune.

ANTOANETA C. IORDACHE

DERUTĂ ŞI SPONSORIZARE

De la o vreme parcă nu mai ştim de ce şi pentru cine facem teatrul pe care îl facem. Dacă l-am face de dragul teatrului, cu siguranţă am fi mai puţin orgolioşi în a-l «contesta» cît mai vehement, chipurile doar pentru a-l redescoperi. Dacă l-am face de dragul publicului, iarăşi am fi mai puţin orgolioşi şi n-am sfida de multe ori înţelegerea spectatorului, propunîndu-i doar ifosele deşertăciunii noastre lăuntrice. Dacă l-am face cu gîndul la valorile intrinseci ale operei dramatice, măcar o parte a lor s-ar regăsi negreşit şi pe scenă, dînd profunzime şi trăirilor spectacolelor noastre. Dacă l-am face şi pentru actori, atunci strălucirea lor s-ar răsfrînge benefic în comuniunea reprezentaţiei, dînd cuvenita lumină textului şi înseninare publicului, nu altfel decît spre gloria teatrului. Dar noi am ajuns să facem teatrul doar pentru noi înşine, asigurîndu-ne că oricum ni se va aprecia gestul unei premiere pe ţară, al unei restituiri culturale, al unei aduceri la zi sau la moda zilei, de care nici autorul nici teatrul nu se fac cu nimic vinovaţi. Cu cît pretindem că facem operă de cultură teatrală, cu atît sîntem în stare să răstălmăcim mai tare, să denaturăm şi să răvăşim totul, fie din neştiinţă şi nepricepere, fie din orgoliu, care tinde să le-o ia cu mult înainte.

Iată, Teatrul din Oradea (şi nu numai el!) a înţeles de mult că e greu să nu iei premii la Festivalul teatrului scurt, dacă joci în premieră pe ţară fie primul text al literaturii dramatice româneşti, fie ultimul, ca dată de apariţie, fiind destul loc — la premii — şi pentru piesele nejucate încă ale autorilor consacraţi, clasicizaţi uneori mai mult prin «consens» decît prin valoarea reală a operei. Să nu-mi spuneţi — pentru a mă limita doar la premiile I, II şi III ale actualei ediţii, a VIII-a — că Angajare de clovn de Matei Vişniec, Ivanca de Lucian Blaga şi Ospăţul lui Baltazar de Benjamin Fundoianu sînt piese de rezistenţă ale literaturii române sau ale scriitorilor în cauză. Dar erau nejucate încă. Să nu-mi spuneţi apoi că spectacolele cu aceste piese, realizate de Naţionalul ieşean — în regia lui Nicolae Scarlat, de Teatrul de Stat din Oradea — în regia lui Tudor Chirilă şi de Teatrul «Nottara» — în regia lui Alexandru Dabija, erau chiar spectacole de premiat într-un festival internaţional de teatru. Poate doar dacă acesta s-ar fi ţinut, în loc de Oradea, la Găeşti. (Vă sugerez să urmăriţi «Top»-ul revistei «Teatrul azi», în următoarele numere, pentru a vă convinge cam pe unde se situează, valoric, cele trei spectacole premiate.) Mi se poate obiecta, desigur, cu un juriu — a cărui competenţă n-am de ce s-o pun la îndoială — a decis cum că ele ar fi fost, totuşi, printre cele mai bune, dintre cele care s-au prezentat. Numai că şi eu pot zice, la rîndu-mi: parcă asta-i problema! Dacă efectiv nu le-a selecţionat nimeni, pe nici un criteriu (nici măcar al duratei reprezentaţiei!), iar marea majoritate a spectacolelor care s-au prezentat erau chiar sub linia de plutire, ce valoare (evident morală, nu materială!) mai au premiile acordate! Şi încă dacă s-ar fi acordat doar aceste premii, sau toate cele 16 premii (11 + 5 pentru teatrul TV) stabilite iniţial, dar la actuala ediţie s-au acordat nu mai puţin de 26 de premii în bani (plus diploma pentru ansamblul japonez), pe care şi le-au disputat realizatorii a 21 de spectacole şi 3 producţii de teatru TV!

Pus în faţa avalanşei de generozitate a sponsorilor, mai mult sau mai puţin locali, şi a revărsării de politeţe provincială a gazdelor, hotărîte ca nici un oaspete străin să nu se întoarcă acasă cu mîna goală, nu s-a văzut oare juriul în situaţia de a-şi discredita moral premiile acordate, chiar prin numărul lor? La jumătate dintre ele (uşor redistribuite), probabil aş fi subscris. Dar aşa! Cînd în palmaresul juriului a figurat pînă şi «Diploma pentru amenajarea Teatrului de Stat Oradea şi suma de 5 000 lei oferită de firma Rowex»! Ca s-o ofere, împreună cu suma aferentă, fie şi pentru motivul amintit, ce nevoie avea firma Rowex să se prevaleze de decizia estetică a juriului?

Dar să lăsăm premiile şi să ne întoarcem la lucruri mai serioase, adică la teatrul pe care-l facem, aşa cum s-a desluşit el nu numai de pe afişul festivalului, ci şi din sălile de spectacol. La cota cea mai de jos — o revărsare de grobianism şi aproape desăvîrşit prost-gust, în Însurătoare cu bucluc de A.P. Cehov (Căpitan în rezervă, Cerere în căsătorie, Ursul), incongruenţă regizorală de teatru sătesc, semnată de Victor Ignat (de la teatrul din Cahul) pe scena Teatrului «V.I. Popa» din Bîrlad. Prin preajmă, dar pe alt palier, consternînd prin artificialitatea epatantă şi contorsionarea arbitrară a limbajului, ca şi prin agasanta descompunere lentă a mişcării, ca într-un lichid vîscos, în care se înaintează cu greu — spectacolul lui Tudor Chirilă cu Ivanca Teatrului din Oradea, greu de recunoscut ca aparţinîndu-i stilistic lui Lucian Blaga. Şi, tot prin apropiere, dacă nu chiar la cota 0, exhibarea regizorală a actorului Horia Ionescu, de la Teatrul Naţional din Timişoara, în Delir în doi de Eugen Ionescu, din care chiar că nu se mai înţelegea nimic, în afara faptului că «modernitatea» mijloacelor regizorale de expresie poate fi oricînd mimată de pletora epigonilor.

Strădaniile actoriceşti pe cont propriu, «eroice» dar disproporţionate, carura textului strivind umerii interpreţilor, strădanii nelipsite din mai toate reuniunile noastre teatrale, l-au avut inutil ca protagonişti pe Benedict Dumitrescu (de la Sibiu) în Iona de Marin Sorescu şi pe Constantin Florescu (de la Sfîntu Gheorghe) în însemnările unui nebun de Gogol. Suficient pentru a da posibilitatea comentatorilor subţiri, care nu ţin cont de calitatea spectacolelor, să elogieze în sine «deschiderea» repertorială, care «s-a întins» de la Gogol la Sorescu, ca şi de la Blaga şi Fundoianu la Matei Vişniec, sau de la Sofocle (o estradistică încropeală a trupei «Tamási Áron» din Sfîntu Gheorghe, cu Filoctet, modestă şi ca program de bar de cartier) la Alfred Jarry (Ubu Roi, în alerta desfăşurare a tinerei trupe «Figura» din Miercurea Ciuc). Nu puţine defulări comparatiste vor fi prilejuit şi cele trei spectacole cu în largul mării de Mrozek, unul mai slab decît altul, în ciuda valorii interpreţilor de la Naţionalele din Tîrgu Mureş şi Iaşi, ori de la Bacău, ultimii beneficiind de confuzia regizorală totală a lui Dumitru Lazăr Fulga.

O notă aparte au făcut-o, în acest context derutant, spectacolele de la Chişinău. În primul rînd Hei, oameni buni! de William Saroyan, în interpretarea trupei «Eugen Ionescu» şi în regia lui Petru Vutcărău, reprezentaţie prezentată sub egida Teatrului de Stat din Rîmnicu Vîlcea. Au impresionat, deopotrivă, simplitatea şi măsura interpretării, lipsa de ostentaţie regizorală, accentul pus pe omenescul poveştii de viaţă. Din păcate, Năpasta de I.L.Caragiale, jucată de Teatrul «Luceafărul» în regia lui Florin Zamfirescu, un bun spectacol de studio la sediul din Chişinău, n-a mai avut tensiunea dramatică şi ritmul necesar în transpunerea la condiţiile sălii mari a teatrului orădean. Prezentat în afara concursului, cel de-al doilea spectacol al Teatrului «Luceafărul», cu Casa mare de Ion Druţă, în regia Nicoletei Tola, a interesat mai mult prin substanţa dramatică a textului decît prin dramatismul destul de evanescent al montării.

Participările străine, unele încă modeste — actriţele Adela Gaborova de la teatrul din Nytra (Republica Federativă Cehă şi Slovacă) şi Jancsó Sarolta, de la teatrul din Debreţin (Ungaria), ambele alegîndu-şi ca text Medeea de azi de

Göncz Árpád —, altele de-a dreptul entuziasmante — ansamblul folcloric japonez Tamakko-Za, nu chiar de teatru scurt — au sporit culoarea și savoarea festivalului, constituind un (re)început de drum, cel puțin promițător.

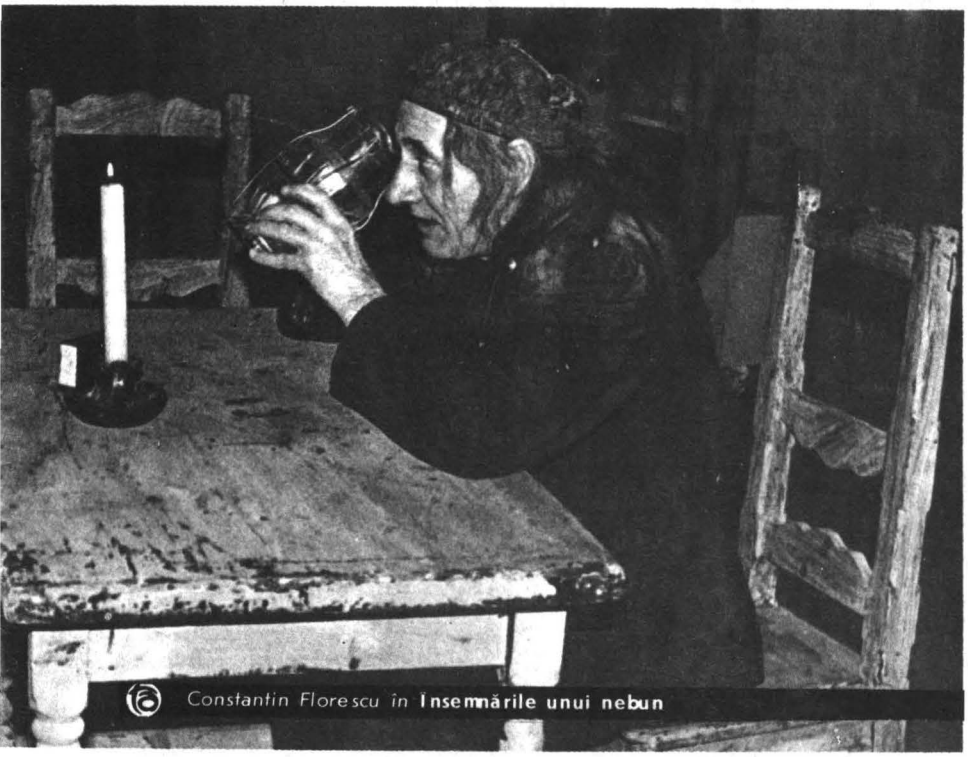
Dacă înghesuielii de spectacole și de premii i-ar lua locul, la viitoarele ediții, criteriul non multa sed multum, festivalul orădean al teatrului scurt (respectîndu-și propria-i tradiție) n-ar avea decît de cîștigat în seriozitate. Condiție sine qua non pentru a intra efectiv în circuitul competițiilor teatrale internaționale.

Altfel, în ciuda multitudinii de spectacole și de premii, întrebările de ce și pentru cine facem teatrul pe care-l facem riscă să primească în continuare răspunsuri prea puțin concludente.

P.S.

Valeria Seciu, cu excelentul recital Arta iubirii, și-a adăugat premiilor onorifice obținute în ultimii ani și Marele premiu al festivalului, acum în valoare de 25.000 lei.

VICTOR PARHON



Constantin Florescu în **Însemnările unui nebun**

DIN GÎNDIREA UNUI FESTIVAL

Această a opta ediție a Festivalului de teatru scurt de la Oradea te poate pune pe gînduri. Dincolo de consemnarea unei realizări organizatorice, reprezentată de formula «Bine că s-a ținut!», Festivalul — din ale cărui șase zile eu am văzut trei — nu s-a putut desprinde de o inerție festivalieră alimentată în ani de considerente variabile ca semnificații. Ceea ce toată lumea a remarcat, inclusiv organizatorii, a fost absența unei selecții a participărilor. Cine s-a înscris, a și participat, chiar dacă banii sînt pe sponci, chiar dacă apare o aventură financiară azi a mai organiza un astfel de Festival. Intențiile lăudabile ale gazdelor (Teatrul de Stat Oradea) vor trebui — pentru a susține altfel izbînzi ale sale mai vechi — să țină cont de faptul că seriozitatea și calibrul valoric sînt date de un mod specific al organizării. S-a argumentat la Oradea că Festivalul trebuie să stimuleze scrierea piesei într-un act (!?), dar nu s-a spus (gîndit) nimic despre posibilitatea ca teatrele să creeze spectacole special pentru Festival. Că e necesar, adică, să apară noi formule spectacologice, că e necesar să se aleagă pentru Festival nu neapărat două-trei versiuni scenice ale aceleiași piese ș.a.

Rutina și inerțiile festivaliere au o tradiție păguboasă dintr-un anumit punct de vedere — a umple la refuz un program să fie oare semnul creativității debordante? Să programezi colocvii (oh, acele colocvii, prilej de defulări, refulări, răfuieli, rînduieli care lasă un gust coclit) pentru a prilejui concluzii și generalizări din nou festiviste în loc de a afirma spiritul critic pronunțat, oare acesta să fie scopul discuțiilor de creație?

Supuși cum sîntem încă duhului premiilor, și acest Festival a urmat același traseu, cînd ar fi posibil ca participarea (pentru că a fost selecționat) unui spectacol să fie o răsplată în sine. Trebuie să merite, cu alte cuvinte, acel spectacol să fie văzut la Oradea.

Toate acestea converg, de fapt, spre ideea că un Festival are o fizionomie proprie, că el poate consacra sau măcar expune anume tendințe ale scenei românești (și străine) de azi și nu numai consemna un inventar îndesat al spectacolelor de teatru scurt (unele neîncadrîndu-se nici în această prevedere formală!). Tocmai pentru că a dat rezultate notabile cu ani în urmă, experiența orădeană din acest an ar oferi motive de regîndire a inițiativei cu o rază de acțiune mai largă.

M.P.

GONG

MASCA

E multă vreme de cînd pe coperta unor publicații de tip magazin întîlnești, în spațiul destinat casetei redacționale, numele unui teatru din București sau din țară. Faptul în sine nu mai constituie deci o noutate și explicația acestei (cvasi) generalizate pasiuni extrateatrale e foarte simplă: mai vechea dar îngrijorător de actuala nevoie a instituțiilor de spectacole de a supraviețui din punct de vedere financiar.

Revistele acestea, trebuie spus, au adesea aerul unor înjghebări dovedind mai curînd rîvnă decît pricepere și tocmai de aceea **Masca**, editată de teatrul din Galați (secretariat de redacție și redactare Aurelia Cazacu și Eduard Victor Gugui), reține atenția.

Ajunsă la al treilea număr, publicația a găsit, credem, nu numai tonul dar și profilul publicistic potrivit. Nu o succesiune de ditirambi la adresa propriilor actori, regizori, peruchiere, mașiniști etc. (așa cum fac multe asemenea magazine), nici opțiunea pentru un sumar fără vreo legătură cu teatrul-editor (păcatul altora) ci o revistă în care scena gălățeană e prezentă, așa cum se cuvine, lăsînd însă spațiu pentru o tematică diversificată — teatru românesc și străin, film, literatură, muzică, umor etc. Publicația e informată fără să fi pedantă, serioasă dar nu posacă, veselă însă nu frivolă. Adică, ceea ce trebuie să fie.

CRISTINA DUMITRESCU

CRONICA

MĂTRĂGUNA de Niccoló Machiavelli ● În românește de N. Al. Toscani ● Teatrul Mic ● Data premierei: 9 mai 1991 ● Regia: Dan Micu ● Decorurile: Puiu Antemir ● Costumele: Maria Miu ● Distribuția: Mihai Dinvale (Callimaco), Adriana Șchiopu (Siro), Mitică Popescu (Messer Nicia), Dinu Manolache (Ligurio), Coca Bloos (Sostrata), Nicolae Dinică (Părintele Timoteo), Oana Ioachim (Lucreția), Alexandru Agarici (Cîntărețul).

TANDRĂ PERSIFLARE

Mătrăguna Teatrului Mic mi-a amintit, oricît ar părea de ciudată asocierea, un film al lui Franju din 1964, *Judex*, care prelua titlul, subiectul și procedeele vechii și, la acea oră, desuetei pelicule semnate de Feuillade în 1916. Era omagiul tandru-ironic al unui artist față de un alt artist, era nostalgia pentru ceea ce fuseseră filmele copilăriei dar și copilăria filmului.

Pentru cei ce cunosc textul piesei *Mătrăguna* de Machiavelli și mai ales reprezentările lui anterioare, spectacolul pus în scenă de Dan Micu constituie o surpriză, chiar un motiv de derută în primul moment: culorile nu sînt violente, compartimentul sonor nu te năucește, ritmul nu e «îndrăcit», cuvintele și gesturile nu sînt neapărat urzicătoare. Regizorul preferă vioiciunii suplețea, și culorilor tari — nuanțele, pastelurile, degradeurile.

Mătrăguna mi-a amintit delicatețea, discreția de bun gust din *Judex*, pentru că și Dan Micu privește, parcă, textul lui Machiavelli prin prisma unei experiențe culturale, artistice, dînd *Comediei lui Calimaco și a Lucreziei* (cum se chema piesa în prima sa variantă tipărită) o savoare deosebită, un farmec aparte. Spectacolul e plin de «citate», de subînțelesuri ce s-ar chema parodice dacă nu ar fi îmbăiate de duioșie, cuprinde referiri subtile la un tip de montare apropiat de commedia dell'arte dar și de comedia burlescă americană — istorie, și aceasta, însă mai a zilelor noastre. Sînt preluate gaguri dintre cele mai frecvente utilizate dar preluarea e însoțită, cum spuneam, de subînțelesuri și amuzate semne ale citării. De pildă: un personaj lese preocupat din scenă, culisele răsună de infernalele zgomote ale unor împiedicări succesive, iar personajul revine ținîndu-se discret — și demn — de frunte; o ușă se deschide teinic cu scîrțîieli înfiorătoare ce nu se mai sfîrșesc, dar personajele așteaptă ca și cum n-ar auzi nimic, răbdătoare — și demne — cu aerul că totul e în ordine; eternul intermediar al amorurilor ilicite în comedia renascentistă se întreabă dacă luna (adică astrele) va fi prielnică intrigii lui și de la podul scenei se prăbușește o semilună de mucava, galbenă ca mămăliga noastră cînd era ea galbenă, pe care eroul o privește, demn, o clipă, cu cel mai deplin firesc. Această imperturbabilă demnitate, amintind de Charlot ori de Malec înotînd seniorial într-un ocean de dezastre hazlii, această mină sobră ce zice, parcă, «ce găsiți aici de rîs», acest aer de respectabilitate în plină dezlănțuire a fersei sînt, în spectacolul lui Dan Micu, surse ale unui umor de excelentă calitate. Hazul e discret și surprinzător, noutatea constă tocmai în antologarea inteligent-surizătoare a celor mai vechi, mai bătute, mai răsuflate dintre cîrligele de teatru. Personajele intră și ies necontenit din încurcături, cu seriozitatea omului pătruns de ideea că are o treabă ce trebuie dusă la bun sfîrșit, care «n-a venit aici să se distreze»; interpreții se fac că nu ne văd, se fac că nu ne știu înșală, contînd însă pe complicitatea noastră avizată, pe cunoașterea unor scheme de spectacol pe care acum, iată, ni le amintim și le persiflăm, cu tandrețe, împreună. La spectacolul lui Dan Micu nu rîzi cît te ține gura ci zîmbești cît te ține sufletul. *Și mintea.* Rîzi ca la filmele cu Stan și Bran văzute acum, nu așa cum ai fi rîs, poate, dacă le vedeai la premieră. Doar din cînd în cînd, printre chicoteli mărunțele, culte și profund mature, izbucnește și hohotul zdravăn al unui copii; pe care, surprins, îl descoperi așezat pe propriul tău fotoliu.

Desenat în linii subțiri, aproape invizibile și totuși extrem de precise, spectacolul nu este apărat de un anume indice de risc: dacă «pixul» actorilor nu urmărește exact, dar exact, contururile trasate, siluetele nu se mai decupează cu suficientă pregnanță, efectul scontat tinde să nu mai fie perceput. Au fost, mai ales în partea a doua, asemenea scădări de intensitate, pasagere și, de fapt, lipsite de importanță; pentru că se mai mișca «aferat» și fără rost un panou, mai răsunau din culise bătăile unei tobe care, pe scenă, rămînea neatinsă de cuvenitul băț, spre stupoarea dezolat-jenată a toboșerului și farmacul se închega iar, povestea se relua de acolo de unde, pentru moment, o pierdusem.

Mătrăguna prilejuiește actorilor de la Teatrul Mic cîteva creații excelente, riguros orchestrate, subordonate unei concepții unitare în ceea ce privește interpretarea. Vom începe cu Dinu Manolache pentru că rolul Ligurio marchează, credem, cea mai bună reușită a sa de pînă acum. Codoșul pe care-l interpretează, abordat într-un mod ne-clasic, nu e un Figaro zburdalnic ci un personaj sobru, pătruns de importanța sa în viața cetății (și în comedie Renașterii, poate și în tragediile ei, codoșul era efectiv un personaj extrem de important). Ușor blazat, ușor obosit, dar cu «ineîtă conștiință profesională», Ligurio al lui Dinu Manolache e creionat cu mînă sigură, are un umor sec căruia nu-i lipsește însă căldura; e mereu cu un pas înaintea publicului pe care nu-l așteaptă să vină din urmă dar nici nu-l pierde vreo clipă, nu-l lasă să

COMICUL DECENT DAR DEVITALIZAT

ACOLADE

Directoratul lui Alexa Visarion la Teatrul Mic ne-a propus cel de-al treilea spectacol al stagiunii 1990—1991, cu *Mătrăguna* lui Machiavelli, în regia lui Dan Micu. Nici cu acesta nu se produce revirimentul așteptat, dar măcar se pășește cu dreptul, spectacolul revendicîndu-se de la un stil și de la o atitudine culturală care îl onorează. Căci, în contextul actual al premierelor (nu numai) bucureștene, saturat de tente vulgare, gratuități grosiere, nudități nemotivate artistic și chiar obscenități, pentru a nu mai aminti de moda, de-acuma «retro», a actualizărilor politice cu orice preț, *Mătrăguna* lui Dan Micu are calitatea de a se păstra la echidistanță de toate acestea, adoptînd — de cele mai multe ori — un ton sobru, echilibrat și decent, propice punctării efectelor comice cu un umor sec, neostentativ, dar cu atît mai percutant. O partitură care putea conduce ușor la dezvoltări scenice licențioase și îngroșări comice e ținută în frîu cu o mînă regizorală sigură, preocupată mai mult de un posibil fagaș stilistic al comediei culte italiene, decît de spumoasele efecte ce rezultă îndeobște din confuzia acesteia cu sursele latine și cu desfășurările ulterioare, proprii commediei dell'arte.

În această importantă calitate a spectacolului, ținînd și de dozajul efectelor, își are, însă, sursa și principala lui deficiență, constînd într-o progresivă devitalizare a comicului (vinos și suculent în piesă) într-o treptată și, de la un timp, supărătoare încetinire a ritmului reprezentației, care uită să mai fie solicitant. Se ajunge aici și datorită unor evidente

rătăcească de capul lui. De o savoare comică foarte subtilă și totuși în forță, bătrînul soț încornorat Mitică Popescu conturează, cu artă, un personaj la care nu știi cît e prostie și cît credulitate, nu știi dacă este năroc sau un onest atît de lipsit de fantezie încît ignoră posibilitatea lipsei de onestitate și nu știi, mai cu seamă, dacă nu cumva parcurge cu atîta devotament drumul celui înșelat doar pentru că... așa se cuvine să procedeze, în comedii, soțul bătrîn. Cu umor subțire deși îndrăzneț, acidulat, Nicolae Dinică joacă un călugăr «mahenghi» căruia îi place să participe la urzirea farsei pe cît îi plac și banii cîștigați în acest fel, un călugăr desprins, e limpede, din Decameronul nu din Romeo și *Julieta*. Foarte generos gîndită este și partitura scenică a lui Calimaco, june cam vlăguit, cam șifonat, dar care trebuie să o seducă pe tînăra neprihănită soție a lui Nicia; doar așa e comedia! O partitură scenică excelentă, cum spuneam, de ale cărei oferte, uneori, Mihai Dinvale se achită mulțumitor. Schițe reușite — textul nu e foarte dernic în ceea ce privește personajele feminine — semnează Oana Ioachim (care se cuvine, însă, a-și corecta dicția defectuoasă) și Coca Bloos. Adriana Șchiopu, într-un personaj care e mai mult al spectacolului decît al piesei, își află bine locul în ansamblu — fără supra-licitare (care ar fi fost păgubitoare), dar și fără sub-licitare. Bună, judicios măsurată, și prezența scenică, fără vorbe dar... cu melodie, a lui Alexandru Agarici.

Scenografia semnată de Puiu Antemir și Maria Miu urmează, inspirat, nota de haz discret a spectacolului, în care lucrurile sînt totdeauna ceea ce par a fi, dar și parafraza lor ironică.

CRISTINA DUMITRESCU

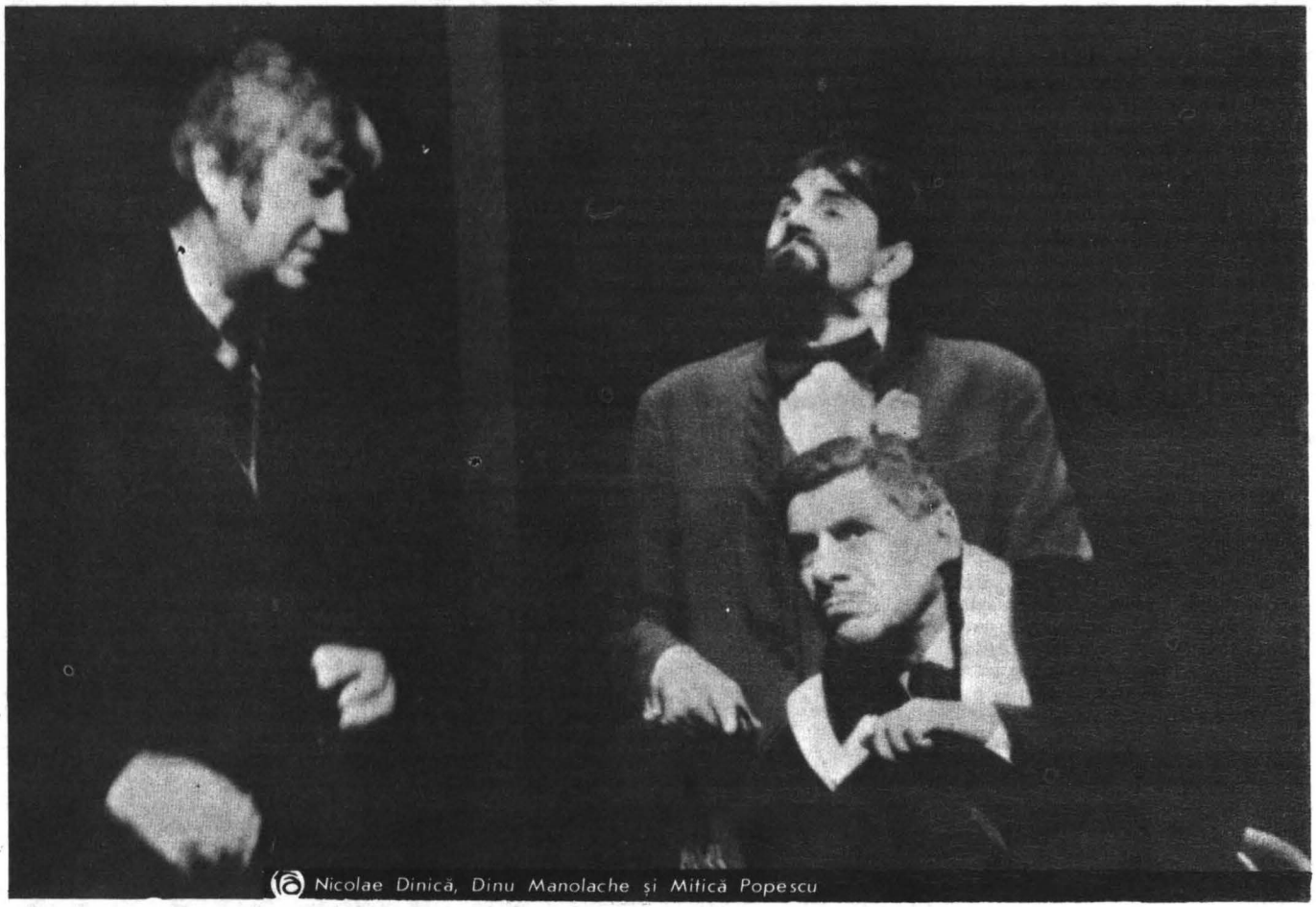


foto: valentin nuham

Nicolae Dinică, Dinu Manolache și Mitică Popescu

ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE

carențe de distribuție, cea mai flagrantă fiind aceea a încredințării personajului Callimaco lui Mihai Dinvale, fără sare și piper într-un rol în care ar fi fost obligatoriu să fie briant. Dar, de unde nu e, se vede că degeaba cere și Dan Micu.

Bine distribuiți sînt, în schimb, Mitică Popescu în Messer Nicia, atît de precautul dar benevolul încornorat, schițat de actor cu aplomb și finețe a nuanțelor, într-o remarcabilă efigie a prostiei suficiente, devotate sieși, și Dinu Manolache în Ligurio, compunînd cu detașată ironie și subtilă maliție chipul celui săritor la nevoie, pentru a trage cît mai multe foloase de pe urme tuturor. Părintele Timoteo, rol de anvergură comică și expresă adresă satirică, e puțin cam sumar reliefat scenic de Nicolae Dinică. Promițătoare — evoluția Ioanei Ioachim (Lucreția); pregnant colorată — cea a Cocăi Bloos (Sostrata); modestă — cea a Adrianei Șchiopu (Siro). Nu trece neobservat nici Alexandru Agarici, în Cîntărețul pe care-l interpretează cu umor și măsură.

Decorurile lui Puiu Antemir, de o modernă simplitate funcțională, folosesc doar cîteva elemente sugestive pentru schimbarea cadrului, (cu ajutorul unor negre panouri mobile, în cutia neagră a scenei), permițînd treceri pe cît de rapide pe atît de amuzante, la un moment dat totuși supralicitate regizoral.

Costumele Mariei Miu, surprinzător de diferite ca valoare artistică de la unul la altul, mărturisesc o posibilă acoladă temporară, dar și o sărăcie a materialelor cam greu de ascuns.

VICTOR PARHON

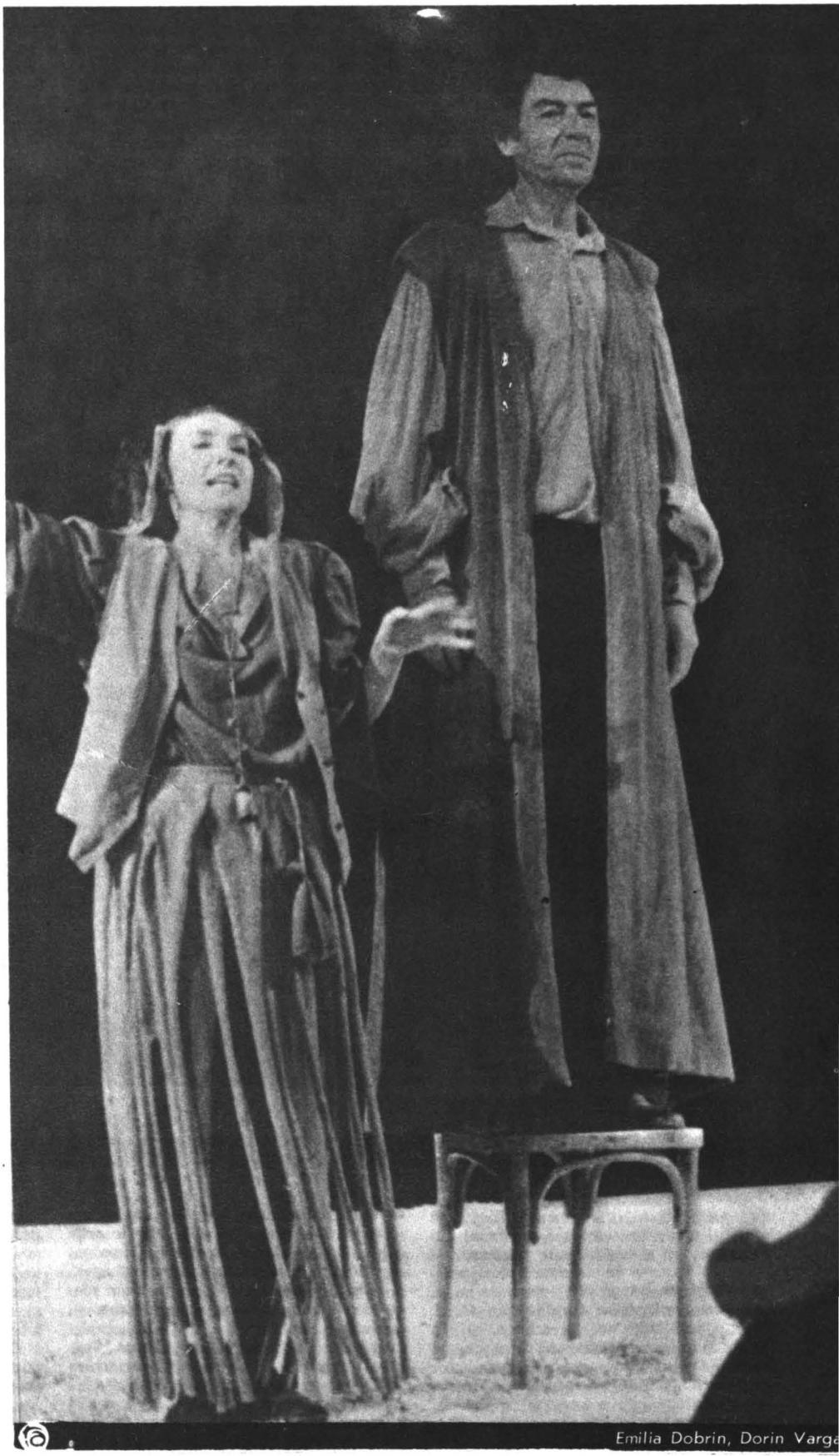
ECUAȚIA UNEI CĂDERI PE GÎNDURI

OSPĂȚUL LUI BALTAZAR de Benjamin Fundoianu ● Teatrul «Nottara» ● Data premierei: 10 mai 1991 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Sică Rusescu ● Distribuția: Dorin Varga (Baltazar), Catrinel Paraschivescu și Victoria Cociaș (Rațiunea), Emilia Dobrin și Bogdan Gheorghiu (Nebunia), Anca Bejenaru și Cristian Șofron (Spiritul), Dragoș Pîslaru (Moartea).

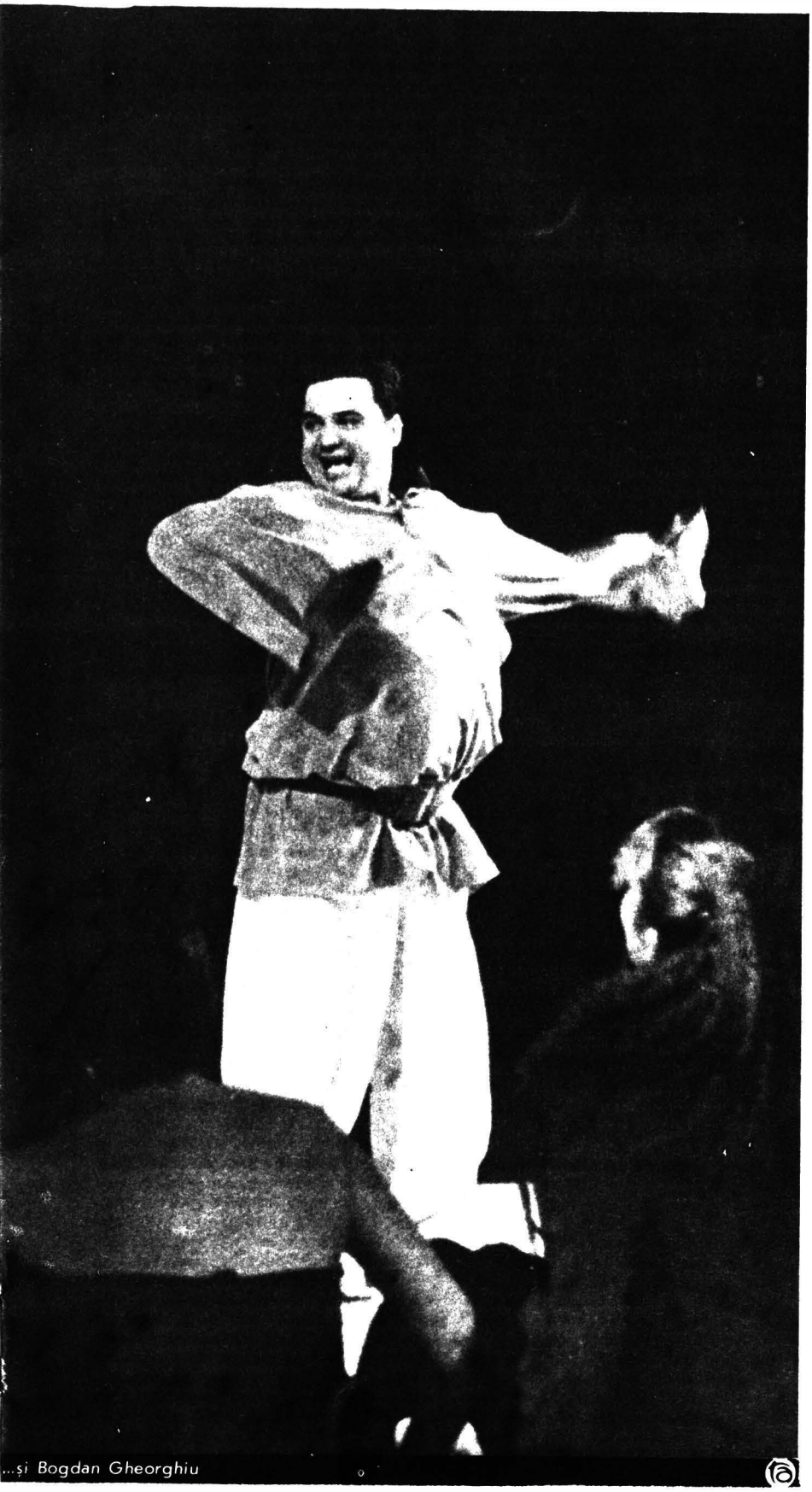
Sînt mai multe motive pentru care ultima premieră a Teatrului «Nottara», *Ospățul lui Baltazar* de Benjamin Fundoianu, ocupă un loc deosebit între spectacolele bucureștene. Mai întîi, se cuvine apreciat gestul de autentică valoare culturală pe care îl reprezintă această restituire în planul dramaturgiei: un text încă nejucat, al unui scriitor cu o voce aparte în literatura română și cu un destin, și el, aparte, retezat brutal, tragic, în cuptoarele Auschwitzului. Trebuie spus, apoi, că montarea textului constituie un act de curaj într-un moment străbătut de o legitimă îngrijorare a tuturor oamenilor de teatru, îngrijorare cu atît mai deprimantă cu cît nu vizează artisticul ci economicul, adică supraviețuirea din punct de vedere financiar. În acest moment, deci, Teatrul «Nottara» nu pune în scenă o piesă oarecare, aducătoare de spectatori cu orice preț, ci are cutezanța de a răspunde unei meniri culturale.

Parabolă rafinat desenată, cu personaje abstracte ce reprezintă idei, noțiuni — Rațiunea, Nebunia, Spiritul, Moartea — *Ospățul lui Baltazar* se inspiră dintr-un motiv biblic: căderea Babilonului, prevestită de celebrele cuvinte Mane, Tekel, Fares scrise de mîna lui Dumnezeu pe peretele sălii de ospețe a regentului Baltazar. Motivul religios rămîne punctul de plecare al unei meditații de mare vibrație poetică asupra sinucigașei tentații a sfidării — sfidare a oamenilor, a limitelor propriilor puteri, a legilor scrise ori nescrise, sfidare a lui Dumnezeu. Este tentația, niciodată izgonită din sufletul omului, care naște totalitarismul, beția puterii nemăsurate, este tentația dată omului spre a-l pierde, pentru că-i urmează, implacabil un Mane, Tekel, Fares, adică Numărat, Cîntărit, Împărțit.

O lecție crudă pe care nu doar religia, ci și istoria a dat-o mereu și, din această perspectivă privind lucrurile, devine tulburător faptul că Benjamin Fundoianu — cel care scria piesa în 1932, anticipînd urgia războiului, a genocidului — avea să piară în 1944 ca victimă a acestui dement, criminal dar și sinucigaș «joc de-a Dumnezeu». Pedeapsa vine inevitabil — Numărat, Cîntărit, Împărțit — dar, tot inevitabil, păcatul trufiei apare iar: cu Hitler nu a început și din



Emilia Dobrin, Dorin Varga



...și Bogdan Gheorghiu

nefericire nici nu s-a încheiat șirul personajelor istorice arse de patima totalitarismului, de nebunia atotputerniciei.

Riguros ca ordine a ideilor și totodată ca reprezentare plastică a lor, spectacolul conceput de Alexandru Dabija are meritul esențial de a se menține în planul concluziei, nu al exemplelor, al meditației, nu al istorisirii. Regizorul rezistă tentației de a vorbi despre Baltazar sau despre Hitler sau despre Ceaușescu (tentația aceasta din urmă, cel mai greu de respins pentru noi, acum, aici), luminînd statornic semnificațiile, la nivelul parabolei. Abia în acest fel vorbește, convingător despre Baltazar *și* despre Hitler *și* despre Ceaușescu. Singurele momente supărătoare sînt, de altfel, exact acelea cînd contemporaneitatea textului nu ni se impune prin firească volută a ideii ci ni se *arată*, prin obiecte moderne, strident de concrete, într-un context spiritualizat, epurat de determinări materiale evidente. Poate că această bruscă înfrîngere de linii convine avangardistului lui Fundoianu, dar mai puțin versiunii scenice a lui Dabija.

Ospățul lui Baltazar nu e un spectacol simplu de receptat pentru că nu se adresează în primul rînd ochiului sau afectelor (neignorate nici acestea, însă). E o frumoasă, coerentă, inspirată punere în ecuație artistică a unor gînduri — și sîntem tentați a spune, chiar dacă va părea un simplu joc de cuvinte, a unei «căderi pe gînduri». Un punct de vedere, un punct de pornire pe care scenografia lui Sică Rusescu le susține perfect prin austeritatea armonioasă a liniilor, prin culori în replică tensionată cu celelalte.

Pentru actori, formula de spectacol ni se pare dificil de susținut, fiindcă le pretinde o permanentă subordonare ideii de ansamblu, pentru că interzice bravura solistică în favoarea bravurii orchestrale. Cu cît mai dificilă sarcina scenică, cu atît mai meritorie realizarea ei. Catrinel Paraschivescu și Victoria Cociaș au dat chipuri diferite și totuși asemănătoare Rațiunii, Emilia Dobrin și Bogdan Gheorghiu au găsit Nebuniei identități complementare, așa cum Anca Bejenaru și Cristian Șofron au conferit Spiritului materialitate, fără a-l împovăra, totuși, prea mult. Meditativă, puțin tristă, Moartea, așa cum ne-o propune Dragoș Pîslaru, nu e cumplită, nici răzbunătoare ci doar... inevitabilă — Mane, Tekel, Fares. Din acest grup compact — cu rostul de a fi grup compact — de interpreți, ar fi trebuit să se desprindă, credem, Dorin Varga. Nu s-a desprins. Ceea ce i-am reproșa, de fapt, lui Baltazar al său este că trăiește și piere fără fior, cu patimi călduțe și un destin, parcă, întîmplător.

CRISTINA DUMITRESCU

UN «VEHICUL» AGREABIL

TOTUL E UN JOC de Paul Ioachim. ● Teatrul «Odeon». ● Data premierei: 26 aprilie 1991 ● Regia: Olimpia Arghir ● Scenografia: Constantin Ciubotaru ● Ilustrația muzicală: Lidia Dănciu ● Distribuția: Virgil Andriescu (Toni Demetriad); Dorina Lazăr (Iolanda); Mircea Constantinescu (Dorin); Camelia Maxim (Gogu); Ion Mihăilescu (Comisionarul); Liana Mărgineanu (Șerbeasca); Mihail Stan (Tili).

Cu *Totul e un joc* se petrece un fenomen destul de des intîlnit în aria repertoriului nostru autohton de astăzi. Piesa a fost refuzată în 1986 din cauza aluziilor ironice la cultul personalității, pe care le conține. Dacă am încerca să o judecăm prin prisma antipatiilor, a urii cvasigenerale de acum cinci ani la adresa dictatorului, într-adevăr, nu ne-ar fi prea greu să ne imaginăm ce efect ar fi avut ea *atunci*. Astăzi, din limbajul esopic sau „mai exact, din apariția unui anumit personaj de aici, un regizor cu aere de Dumnezeu-Tatăl care își terorizează supușii-actori, în care e limpede că l-am fi văzut, cu toții, pe micul și originalul nostru iubit Conducător, nu mai rămîne, strictamente, decît rolul unui oarecare om de teatru înfatuat și paranoid — față de care publicul reacționează încercînd să-i identifice «modelul» din realitatea cotidiană a bîrfei de culise. Jucată atunci, piesa ar fi fost mai mult decît este. Nu a avut această șansă. Nu e vina ei. E mai degrabă un merit. Astăzi, însă, ultimul titlu la care s-a oprit Paul Ioachim spune totul: acum, «totul e un joc». De societate.

Și dacă, pe atunci, împrumuturile din așii americani și francezi ai teatrului bulevardier, plus o intrigă amintind de oareșicari filme inspirate din lumea spectacolului, ca *Totul despre Eva* sau *Totul de vînzare*, au servit drept vehicul și camuflaj unei mize importante, unul mesaj criptic numai pentru cine voia să nu pricească (dar n-a fost cazul cu vigilenții Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care au interzis piesa), astăzi «vehiculul» se vede obligat să înfrunte publicul fără încărcătura inițială, ci cu o alta, considerabil redusă. Ce rămîne în primul rînd, o farsă agreabilă, fără pretenții de mare profunzime, în general bine scrisă, cu replica promptă și spirituală, la care se rîde mult și deconectat, pretext, se poate prevedea, al unui lung șir de reprezentații cu sala plină — dacă împrejurările economice generale o vor permite. De abia în al doilea rînd, chestiunea celor cîteva scene rezolvate dramaturgic à la manière de ... o mulțime de lume, de la Ben Hecht la Barillet și Grédy și chiar Pirandello, sau la Bob Fosse (finalul, unul dintre ele, căci spectacolul are vreo trei, semănînd bine cu «All that jazz»). Dar acestea, în definitiv, nu sînt lucruri care privesc în mod direct marele public, ci doar pe criticii cusurgii, obsedați de «influența a ceva asupra cuiva».

Desigur, e vorba de o rețetă. Bine aplicată, aici, de către un om al scenei care știe de o viață cum trebuie să arate un «text-bombă». Paul Ioachim aparține categoriei (mai stimabile decît se admite de obicei) de autori-artizani, a celor care vor și știu să scrie «pentru actor», oferindu-i acestuia, fie el debutant sau consacrat, ocazia de a se pune în valoare. Ocazie de care spectacolul regizat de Olimpia Arghir profită din plin. Se joacă aici cu o remarcabilă poftă, personajele își depășesc condiția de prefabricate, de «déjà vu», grație firescului cît se poate de particular și plin de vervă al interpreților.

În rolul lui Dumnezeu, recte al regizorului convins că el este Acela, Mircea Constantinescu, în zi norocoasă, «se descurcă» admirabil, impunînd o esențializare realistă a tipului, atît de familiar nouă, al dictatorului, manifestată printr-un comportament cu sugestii napoleoniene, printr-o savuroasă absență a simțului proporțiilor, și al ridicolului. Virgil Andriescu este o prezență de pondere a spectacolului; el realizează cu umor reținut, cu o fină ironie capabilă să se transforme adesea în autoironie, rolul profesionistului rutinat, conștiincios, disciplinat, dar dispus să ia de bun postulatul atotputerniciei regizorale doar pînă la limita impusă de bunul simț, dincolo de care conștiinciozitatea ar echivala cu o pură lipsă de demnitate.

Există o anumită adecvare, un acord între sine și rol, care, atunci cînd se produce, dă acestuia din urmă o autenticitate «fără drept de apel», neîngăduindu-ne să ne imaginăm că vreo interpretare diferită ar fi fost posibilă. Este ceea ce se întîmplă, de regulă, cu personajele Dorinei Lazăr — de regulă, și de astă dată. Rolul actriței, soția precedentului, este încă una din întîmplările norocoase ale acestui spectacol, cărula Dorina Lazăr, cu instinctul său scenic, cu vădită sa capacitate empatică, îi împrumută ceva ce ar trebui să se numească «strălucire a firescului».

Tinerii spectacolului, cei doi actori de curînd ieșiți de pe băncile institutelor de teatru, constituie prezențe onorabile în contextul descris. În rolul fiicei, la rîndul său actriță, Camelia Maxim reușește să rămînă vizibilă pe partitura relativ lineară a adoratoarei necondiționate care, de altfel, urmează să se căsătorească cu idolul ei, regizorul. Cu umor inteligent, stăpînit, dar și cu o bună știință a reliefării accentelor, Ion Mihăilescu face plauzibil și chiar interesant, atrăgător rolul mai curînd alegoric al tînărului «factor de contrast», funciarmente onest, cărula mincluna, fie chiar și cea curentă a convenționalismului monden, social, îi dă stări (hazoase și bine plasate) de efectiv rău fizic. În rolul actriței-colege care de abia așteaptă ca titulara unui rol interesant să devină, un moment, indisponibilă pentru a-i lua locul, capabilă, însă, de o decorativă și camaraderească renunțare atunci cînd ocazia se prezintă realmente, Liana Mărgineanu «îmbînzește» cu o bine intuită doză de cumsecădenie funcția «concurenței». Mihail Stan cizelează o compoziție în oarecare măsură independentă prin chiar datele textului, realizîndu-și con brio micul recital, în rolul bătrînului regizor tehnic bîntuit de nostalgia «teatrului de altădată».

Spectacolul Teatrului «Odeon» este unul din cele zise comerciale..Dar există comerț și comerț... Cred că se poate vorbi despre el ca despre un deconectant de bună calitate.

DAN PREDESCU

POEZIE ŞI NEADEVĂR

Controversată, contestată chiar, dramaturgia lui Blaga delimitează totuşi, în spaţiul teatrului românesc, un perimetru insolit, ce nu poate fi ignorat sau minimalizat prin etichetări discret-persiflante de tipul «preocupare secundară a poetului şi filosofului» (distincţie operantă, *mutatis mutandis*, în cazul lui Iorga, să zicem, sau chiar al lui Eminescu). Coexistă, în acest perimetru, scrierile dramatice ale lui Adrian Maniu şi Radu Stanca, dar şi, în parte, opera teatrală a lui Camil Petrescu. Într-o definiţie sumară, e un loc geometric în care se intersectează liricul şi dramaticul, conceptualul şi metafora, ideile şi simţurile. Cît priveşte dramaturgia blagiană anume, mult discutata sa non-teatralitate depinde, cred,de măsura în care cititorul (respectiv, cititorul specializat, adică regizorul) se arată sensibil la subtila dar puternica tensiune dintre spirit şi materie sau, altfel spus, dintre ideal şi real, tensiune ce alcătuieşte în fapt, dincolo de povestirea propriu-zisă, adevăratul «subiect» al tuturor pieselor. Şi ai piesei reprezentate în premieră absolută de teatrul orădean — *Ivanca*, «joc dramatic» scris în 1925 şi caracterizat de G. Călinescu (sub titlul *Fapta*) drept ilustrare a teoriei freudiene privind eliberarea de obsesie prin convertirea ei în act, în «faptă». Caracterizarea e justă şi, totodată, restrictivă, căci ea eludează tocmai specificul — prezent şi aici — al dramaturgiei lui Blaga: conflictul ireductibil (deci veşnic) dintre «palierul» cerebral şi cel senzorial.

Păstrarea intactă a acestei dialectici şi transmiterea ei într-o formă pregnant poetică sînt coordonatele mizanscenei lui Tudor Chirilă, ele constituind şi meritul cel mai de seamă al spectacolului. Acesta are emoţie şi fineţe, e atent lucrat ca imagine plastică şi ambianţă sonoră, reuşind în bună măsură să comunice esenţa atît de specială a teatrului blagian (mai degrabă, poate, decît a acestei piese în sine). Nu e însă mai puţin adevărat că, din dorinţa de a pune în relief linia principală a tramei (relaţia dintre pictorul Luca, frămîntat de un fatidic blestem al sîngelui, şi nestăpînita Ivanca), regizorul neglijează ori chiar denaturează alte raporturi dintre personaje. Astfel, figura stranie şi fascinantă, în piesă, a Tatălui (un fel de colosală forţă a Răului, dar şi a Pămîntului), devine în spectacol — deşi întrupată cu forţă de Ion Măinea — o apariţie devitalizată şi vag senilă. Metamorfoze suferă şi Dinu, prietenul eroului, în piesă madic, în spectacol preot (corect figurat de Doru Fărte); unul tratament ciudat e supus şi personajul Servitoarei (pe care Mariana Vasile îl desenează ferm pe contururile trasate de regizor), obligată să vorbească monoton şi să se mişte aproape mecanic. Este ceea ce li se întîmplă, din raţiuni deloc limpezi, tuturor personajelor, într-un moment sau altul (face excepţie grupul — bine compus şi manevrat — al Figurilor visate). În lumină rămîne, cum am spus, cuplul Luca-Ivanca. Cel dintîi e jucat de Dorin Presecan cu intensitate, cu accente credibile, dar cu insuficientă interiorizare — «ingredient» absolut necesar unui asemenea rol. Distribuită în *contre-emploi*, Oana Mereuţă stilizează trăirile eroinei, izbutind însă şi cîteva clipe de «identificare», ce atestă posibilităţi încă insuficient valorificate.

În ansamblu inspirată, scenografia lui Claudiu Mărginean propune însă ca simboi al teluricului o înjghebare de o vulgaritate nu numai deloc necesară, ci absolut inacceptabilă. Este cel mai supărător neadevăr pe care îi spune spectacolul despre Blaga.

ALICE GEORGESCU

IVANCA de Lucian Blaga ● Teatrul de Stat din Oradea ● Data premierei: 27 aprilie 1991 ● Regia: Tudor Chirilă ● Scenografia: Claudiu Mărginean ● Distribuţia: Dorin Presecan (Luca), Oana Mereuţă (Ivanca), Ion Măinea (Tatăl), Doru Fărte (Dinu), Mariana Vasile (Servitoarea), Petre Panait, Daniel Vulcu, Tiberiu Covaci (Figuri visate).

ACOLADE

PREŢIOZITATEA GOLULUI

Greu de imeginat un spectacol mai plin de sine în goliciunea gîndului decît cel semnat de Tudor Chirilă, la Oradea, cu *Ivanca* de Lucian Blaga. Neobosiţii militanţi ai restituirilor cu orice preţ vor saluta, desigur, «actul de cultură teatrală» săvîrşit o dată cu această premieră pe ţară a piesei lui Blaga, nu chiar întîmplător nejucată pînă acum. Căci, între altele, e şi o piesă proastă, mai curînd o eboşă a unei posibile piese de teatru, transpunînd tezist curenţii psihanalitici care oxigenau lumea interbelică, dînd răspunsuri — încă de pe atunci precare — tuturor problemelor creaţiei, creatorului şi «muzelor» sale, printr-o hiperdimansionare cauzală a eredităţii. Cînd ne vom mai reveni puţin din bulversările la care am fost siliţi sau la care numai am consimţit, poate că bătrînul dar adevăratul criteriu al valorii estetice, teoretizat încă de Maiorescu, ne va ajuta să apreciem la justa valoare nu numai «dramaturgia» lui Eminescu ci şi dramaturgia lui Blaga, admiţînd chiar că o piesă ca *Ivanca*, lipsită de valoare estetică, n-ar avea de ce să fie jucată, cu atît mai mult azi. Pînă atunci însă, tributari conceptiei pseudo-actului de cultură, reprezentat de «restituirile» dramaturgice inutile, ne vom jena să nu aplaudăm — cu convingere patriotică şi dignitate spirituală reintregită — înjghebări scenice puţintele la minte, dar cu ifose de modernitate, ori de cîte ori ele se vor prevala de cinstea de a fi «transfigurat» scenic, pentru prima dată, opere pe nedrept, dar de multe ori şi pe drept, uitate.

Premiera absolută, orădeană, a piesei *Ivanca* de Lucian Blaga, greu de suportat la lectură, nu e cu nimic mai uşor de suportat ca spectacol, junele regizor Tudor Chirilă dîndu-şi toată silinţa ca reprezentaţia pe care o semnează să ne scoată din sărite. A pus la bătaie, în acest scop, o agasantă lentoare, o «disecare» cu «încetinitorul» a motivaţiilor şi substratului ereditar, o violentare expresionistă a oniricului, o ambiguizare «consonantă» a realului, «expurgat» de contingenţa determinărilor terestre. Cu alte cuvinte, a lucrat cum l-a tălat capul şi — şi de data asta! — nu l-a tălat prea bine. Căci a renunţat în mare măsură la «poeticitatea» (de altfel, discutabilă!) a piesei lui Blaga, mizînd în schimb pe «chemarea revelaţiei» care, deşi strigată cu insistenţă, nu i se arată, cum nu i s-a arătat nici lui Blaga în cazul acestei piese, cu un substrat mult mai puţin abscons decît s-ar crede, cîtă vreme ţine şi de autobiograficul adolescentin. Dar de ce să pricepem măcar ceea ce era, totuşi, de priceput, cînd regizorul ne poate oferi propria-i viziune despre viziunea lui Blaga, care s-o facă de nerecunoscut! Cine va îndrăzni să se disocieze de importanţa «actului de cultură» la care, ca spectator, a fost martor! Şi, culmea, socoteala de-acasă se potriveşte aici cu cea din tîrg, publicul aplaudînd sîrguincios ceea ce trebuie să fi fost foarte «adînc», de vreme ce n-a înţeles nimic! Sigur că spectacolul ca atare e un fleac, care n-ar merita atîta atenţie, dar categoria unor astfel de spectacole devine de-a dreptul îngrijorătoare, prin iresponsabilia-i proliferare.

ACOLADE

Decît să analizăm jocul fiecărui actor în parte, cu toţii contorsionaţi de regizor pînă la a le plînge de milă, pentru cît s-au chinuit numai ca să ne exaspereze prin lentoarea voită a «descompunerii» funambuleşti a mişcării, mai bine să ne rezervăm dreptul de a scrie despre ei altă dată cînd, poate, cu un mai mic efort, vor avea o mai mare eficienţă sub raport artistic.

VICTOR PARHON

P.S. Că juriul festivalului de teatru scurt de la Oradea a decis să distingă acest spectacol, într-adevăr «de excepţie», cu premiul II, gratulîndu-i şi pe Tudor Chirilă cu un premiu bănesc pentru regie, e — la urma urmelor — treaba lui.

JOCUL CONVENȚIEI

CUM VA PLACE de William Shakespeare ● Traducere de Szabó Lőrincz ● Teatrul Maghiar de Stat din Cluj ● Data premierei: 25 aprilie 1991 ● Regia: Tompa Gábor ● Decorurile: T.Th. Ciupe ● Costumele: Dobre-Kótay Judit ● Distribuția: László Gerő (Ducele surghiunit), Bogdán István (Frederic), Salat Lehel (Amiens), Csiky András (Jacques), Dehel Gábor (Le Beau), Jancsó Miklós (Charles), Bács Miklós (Oliver), Biró József (Orlando), Márton János (Adam), Boér Ferenc (Tocilă, măscărici), Péterffy Lajos (Sir Oliver Martext, preot), Nagy Dezső (Corinus), Sata Árpád (Silvius), Horváth Zoltán (William), Rekita Rozália (Rosalinda), László Zsuzsa (Celia), Lőricz Agnes (Phoebe), Gáll Annamária (Audrey)

Spațiul shakespearean creat în spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj e ca un desen foarte clar recurgînd la strategiile simplității ornate cu însemne culturale. Ideea regizorului Tompa Gábor este de a expune convenția unui spectacol al jocurilor dragostei și-ntîmplării, așa cum pot fi ele văzute din lojile de teatru care alcătuiesc etajul decorurilor realizate de T.Th. Ciupe. Acest decor cu etaj separă două, chiar trei locuri de joc: unul este cel din avanscenă, cu două trape laterale care dau în spații subterane unde sînt urmărite, «de sus», momente de înfruntare; altul este jumătatea din față a scenei — o uriașă «oglindă» din plexi negru, urcînd spre fundal; și al treilea e jumătatea ei din spate, de unde, într-o lumină specială, apar călătorii din pădurea Ardenilor. Sîntem invitați de la început să acceptăm această convenție spațială, care simplifică problemele de raportare la anumiți referenți culturali. Astfel, în avanscenă, o piesă de decor pe toată transversala este un zid miniaturizat al cetății, pe care Rosalinda și Celia stau de vorbă așezate. Scene mai animate, imaginate regizoral, se desfășoară în cele două trape. Lumina devine un personaj activ în aceste momente, dar și în acelea ale peregrinărilor nefericiților îndrăgostiți în pădure, căutînd, scormonind în spațiul de joc sau în sală, în loji, unde nu o dată vedem curtea Ducelui părăsindu-și fotoliile pentru a coborî în scenă.

Dacă surghiunirea, de către fratele uzurpator, a Ducelui, și stabilirea relațiilor între personaje au loc în fața cortinei de fier, în preajma acelui zid miniaturizat, convenția aceasta este concurată de o alta, a naturii, dezvăluită odată cu ridicarea cortinei de fier, prin oferta vizuală surprinzătoare — pădurea e un spațiu amplu spre care se ajunge mergînd pe suprafața lucioasă a «oglinzii» negre. De sus, atîrnă trei candelabre — coarne de cerb cu luminări, obiecte scenice cu dublă semnificație culturală — una este a mediului silvestru, o alta sugerează însemnul erotic al unui joc al travestiului Rosalindei în fața lui Orlando, dar și al acelora hîrjonindu-se cînd bucolic, cînd insistent (Silvius-Phoebe, măscăriciul Tocilă-Audrey).

Eclerajul spectacolului este conceput diferențiat, în funcție de portanța convențiilor. În scenele de început, cînd Ducele este surghiunit de fratele său, Frederic, lumina este mai dură, de un alb crud, decupînd din întuneric siluete și figuri, un ceva amenințător plutind în fața zidului cetății. La ridicarea cortinei de fier, lumina are tonuri mai calde, un anume rafinament vizual fiind acreditat prin coloristică odată cu apariția în pădure a personajelor în deficit sentimental. Din acest moment «etajul» scenografic produce o semnificație care, dacă dă de gîndit la început, în continuare nu mai este dezvoltată. Jacques, de altfel, apare la un moment dat ca un maestru de ceremonii și deschide perdelele lojilor, descoperindu-le personajelor — privitori și celor din sală, celui de al doilea public, ridicînd astfel convenția jocului la rang de normă a reprezentării lumii din *Cum vă place*.

Tompa Gábor imaginează, astfel, spectacolul în spectacol ca o introducere la metodă — lumea shakespeareană din piesă este una predispusă la joc, la un joc unde riscul existențial pare exclus, iar uvertura la marea operă a sentimentelor devine centrul acestei lumi. Poate de aceea spectacolul, pe lîngă o senzație de déjà vu în anumite momente (ale funcționării unor elemente scenografice, de pildă), transmite mai degrabă o ușoară ironie care distanțează privitorul de o pasionalitate mai mult jucată decît trăită. Regizorul, cu alte cuvinte, este mai degrabă interesat în jocul strategiilor convenției decît într-o posibilă mișcare de încredere față de retorica iubirii pastorale.

Există, în spectacol, interpreți care dezvoltă interesant acest gînd regizoral, chiar dacă pentru unii dintre ei resimt regretul de a nu-i fi văzut «decupați» scenic mai tranșant. Interpreta Rosalindei, de pildă, din cauza unui costum (inclusiv șapca) destul de camuflant, nu poate fi văzută — Rekita Rozália are aplomb pentru acroșajul rolului dar foarte multă vreme o vezi pentru că o asculți. Csiky András (Jacques), un actor de clasă veritabilă, dezvăluie prea puțin, spre regretul meu, din forța de impresie de care este capabil. În Frederic, Bogdán István are mișcări vădind o duritate a expresiei corporale. Costumația sa, ca și a altora, este citeodată înșelătoare pentru că adună semnificații disparate. Dacă Dehel Gábor, interpret credibil al lui Le Beau, apare înveșmîntat ca pentru a marca apartenența la Curte, nu același lucru se poate spune despre alții.

În Orlando, Biró József se înscrie mai hotărît într-o dinamică gestuală a convenției, ca și László Zsuzsa, în Celia, vioaie și cu invenție în joc. Boér Ferenc își compune, pentru rolul măscăriciului, o mișcare scenică unde umorul marchează hotărît calitatea partiturii. Personajul său este un desen adecvat pentru o mizanscenă care lucrează mai mult cu spații ample susținute vizual de eclerai și de sugestii ale decorului.

Spectacolul te determină să accepți ideea că jocul convenției în teatrul shakespearean încă mai poate deveni pretext spectacologic. Ideea nu este nouă, dar citeodată apare ca productivă. Impresia mea este că, în *Cum vă place*, mai era nevoie și de altceva. Atuurile regizorului și valoarea cîtorva interpreți îndreptățeau așteptarea.

MARIAN POPESCU

3 MROŽEK

Slawomir Mrożek este, indiscutabil, unul dintre dramaturgii importanți ai vremurilor noastre. S-a «lansat» cu piesa *Tango*, dar lansarea a fost atît de spectaculoasă încît a atras atenția și asupra scrierilor lui precedente, pe care oamenii de teatru s-au grăbit să le (re)descopere cu un entuziasm amplificat, probabil, de complexul lipsei de «fier» inițiale. Observația e valabilă, în orice caz, pentru teatrele noastre, unde interesul pentru un anume autor (sau pentru o anume operă a unui anume autor) se manifestă sub formă de accese epidemice. Așa se face, desigur, că trei teatre joacă la un moment dat, mai mult sau mai puțin concomitent, aceeași piesă a lui Mrozek — *În largul mării*. Mai mult, că se prezintă cu spectacolele respective la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, prilejuind specialiștilor exerciții de spectacologie comparată, iar publicului, momente de posibilă plictiseală. Dar asta e altă chestiune. La Oradea am văzut, așadar, în ordine cronologică:

UN MROŽEK ADAPTAT

Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași ● *Data premierei: 30 octombrie 1990* ● *Regia: Irina Popescu-Boieru* ● *Scenografia: Dan Micu* ● *Distribuția: Florin Mircea (Naufragiatul mare), Adi Carauleanu (Naufragiatul mijlociu), Teodor Corban (Naufragiatul mic), Aurelian Bălăiță (Poștașul, Valetul).*

Din simpla citire a listei personajelor, se poate observa că Mrozek s-a ferit să le acorde eroilor o identitate social-politică definită; parcurgerea textului explică reținerea autorului și altfel decît prin eventuala teamă de cenzură — «situarea» mai fermă a Naufragiaților ar fi prejudiciat amploarea parabolei. La fel de adevărat este însă că de-a lungul piesei «dosarele» celor trei capătă suficientă consistență categorială. La Iași, regizoarea insistă, dimpotrivă, asupra «încadrării» personajelor, care devin, limpede, Activistul-demagog, Omul — simplu și intelectualul — nonconformist. Propunerea e posibilă și e (mai ales) consecvent susținută în spectacol — dar, bine ritmat, «rotund». Dimensiunea mai profundă, generalizatoare, rămîne totuși pierdută. Sub aspect actoricesc se disting Teodor Corban și îndeosebi Florin Mircea, laureat, de altminteri, pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin.

UN MROŽEK DENATURAT

Teatrul Bacovia din Bacău ● *Data premierei: martie 1990* ● *Regia: Dumitru Lazăr Fulga* ● *Scenografia: Constantin Rotaru* ● *Distribuția: Mihai Drăgoi (Cel mare), Gheorghe Doroftei (Cel mijlociu), Dinu Apetrei (Cel mic), Narcis Serghiev (Factorul), Fernando Călirescu (Servitorul).*

Că dramaturgia autorului polonez se înscrie în teatrul absurdului (deși mai puțin, poate, prin această piesă) e lucru știut și lesne de observat. Nu însă în vreo lipsă de coerență la nivelul construcției ori al dialogului, ci, mai adînc, în viziunea existențială pe care o trădează textul, viziune impregnată de o disperare ce se «salvează» de tragic doar prin umor lucid; spre a sfîrși în grotesc. În grotesc sfîrșește, din păcate, și montarea băcăuană, după un parcurs nu palpitant, dar corect (excepție făcînd inutilele cățărări și repetatele «crucificări» pe «catarg» ale Celui mic, precum și veritabilele tiruri de artilerie prin care sînt «suprimați» nepoftiții). Finalul însă, în care Servitorul își asumă prerogativele Celui mare («Dictatorul» adică) e atît de imprevizibil — în sensul de nemotivat — încît singurul comentariu potrivit a-l exprima semnificația ar fi «hodoronc-tronc». Altminteri, e de consemnat efortul actorilor.

UN MROŽEK APROXIMAT

Teatrul Național din Tîrgu Mureș ● *Data premierei: 27 septembrie 1990* ● *Regia: Camelia Robe* ● *Scenografia: Ileana Vasilescu* ● *Distribuția: Cornel Popescu, Nicolae Cristache, Dan Glasu, Aurel Ștefănescu, Cornel Răileanu.*

Gîndit ca parte efectiv integrantă a unui *coupé*, spectacolul de la Tîrgu Mureș e greu de judecat ca ofertă de sine-stătătoare. Mai exact, ar fi în detrimentul lui, căci impresia că ai sub ochi un fragment de țesut extras dintr-un organism viu persistă, în ciuda grijii cu care a fost efectuată vivisecția. Oricum, a fost singura dintre cele trei montări în care s-a conservat umorul aparte, suculent-amărui, al textului. Reprezentația e interesantă și alertă pînă spre final, cînd «scade» deodată — rezultat, poate, și al faptului că acest final era conceput ca încheiere a întregului spectacol inițial. Foarte bine sînt dirijate toate evoluțiile actoricești; se detașează Cornel Popescu, în rolul cel mai vitregit de autor și, în genere, de regizori.

ALICE GEORGESCU

NEVOIA DE SPERANȚĂ

NEBUNA DIN CHAILLOT de Jean Giraudoux. ● Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași. ● Data premierei: 20 aprilie 1991. Regia: Irina Popescu-Boieru. ● Scenografia: Marta Axenti. ● Distribuția: Adina Popa (Aurélie), Despina Marcu (Constance), Cornelia Gheorghiu (Gabrielle), Ada Gârțoman-Suhar (Joséphine), Doina Deleanu (Irma), Petre Ciubotaru (Președintele), Valentin Ionescu (Baronul), Teodor Corban (Prospectorul), Constantin Avădanei (Remizierul), Ion Sapdaru (Peticarul), Adi Carauleanu (Pierre), Doru Zaharia (Vardistul), Liviu Manoliu (Canalagiul), Gelu Zaharia (Chelnerul), Dan Aciobăniței (Salvatorul), Carmen Moruz (Jongleuza), Brîndușa Aciobăniței (Vînzătoarea de șireturi), Raluca Tudorică (Florăreasa), Aurelian Bălăiță (Surdomutul), Pușa Darie (Femeia).

Primit cu mare entuziasm în 1928, cînd a debutat ca dramaturg (cu *Siegfried*), Jean Giraudoux a marcat un moment important în istoria teatrului dintre cele două războaie mondiale, o întoarcere a lumii scenei spre literatură și poezie. Reluînd vechi mituri sau legende biblice, preluînd personaje de la alți autori, Giraudoux este interesat în special de adevărul uman purtat de personajele sale, de marile întrebări asupra unei posibile armonii cu universul, acordînd acțiunii o atenție minimă. Ceea ce a fermecat publicul anilor '30—'40 a fost întoarcerea la calitatea textului, la valoarea Verbului, într-o perioadă cînd în teatru prima un veritabil despotism al regizorilor. S-a spus că peginile lui Giraudoux sînt un fenomen inedit pe scena franceză, calitatea lor distinctivă rezultînd din starea de euforie, din armonia cuvintelor, din sonoritatea și suplețea cadență a frazei. S-a spus, mai pe urmă, că aceste calități — plus fantezia, umorul, subtilitatea — fac din Giraudoux un autor prețios. În ce fel a prins contur dramaturgul francez — adulat la timpul său, apoi uitat, considerat desuet sau chiar ateatral, iar acum apreciat ca foarte actual — pe scena Naționalului ieșeani Regizoarea Irina Popescu-Boieru s-a oprit asupra *Nebunei din Chaillot*, singura lui piesă în care abordează o problematică socială: banii ce strivesc valorile spiritului, civilizația materială destructoare a frumuseții, alienarea omului devenit sclav al organizării sociale. Cît de cunoscute ne sînt nouă dezideratele Președintelui este un lucru evident, dureros de evident: «Condiția unei lumi cu adevărat moderne este tipul unic de muncitor: același chip, aceleași gesturi, aceleași cuvinte». Giraudoux, spre deosebire de Brecht, nu atacă doar structurile capitaliste, actualitatea lui decurgînd din critica oricăror forme și sisteme care atentează la libertatea individuală și la primatul spiritualității. Desigur, satira lui are o formă aristofanescă, este viu colorată de fantastic și umor. Dar se cuvine a remarca faptul că subiectul este tratat oarecum simplist. Găsim la Giraudoux de o parte pe cei buni, de altă parte pe cei răi, care, în cele din urmă, sînt pedepsiți. Să fie opțiunea regizoarei pentru acest text cu final pilduitor, în care binele învinge răul, o chemare la speranță! Spectatorul de azi are nevoie de încredere; o dovedește reacția la cîntecul de la sfîrșitul spectacolului. Ideea de vis, formulată răspicat acolo, se susține și prin fundalul gîndit de scenografa Marta Axenti. Imaginile chagalliene compun morfologii fantastice, trimițînd către mitologie și către basm. Ele domină lumea concretă a străzii pariziene, sugerînd posibila existență a unei realități mult mai complexe decît cea oferită observației curente. Imaginația este superioară verosimilului. Sau, mai degrabă, superior e adevărul spiritului și nu cel accesibil simțurilor. În universul astfel creat, legile lumii fizice, sînt abolite, gravitația e anulată. Paradoxurile pictate pe pînza fundalului se continuă în personajele și în diferitele semne teatrale: la Chagall, nu există bariere între regnurile naturale, la ei, o pendulă, un candelabru zboară la fel de bine ca o pereche de îndrăgostiți. Puterea spiritului, a binelui și a iubirii care supune timpul, circulînd liber prin spații, este sugerată de zborul final al nebunei din Chaillot, alături de imaginea iubitului pierdut în tinerețe. Momentul e tensionat, alunecînd dinspre emoție spre uimire, ca multe alte secvențe care alternează tragicul cu elemente comice, într-o fuziune artistică bine realizată. Consider că Irina Popescu-Boieru nu a greșit renunțînd la personaje și la replici din text. Dimpotrivă, și alte lungimi mai puteau fi «lucrate»: monologul Irmei, de pildă, ori scena dintre Aurélie și iubitul ei imaginat (scenă cam melodramatică). Mai cred că muzica aleasă, deși sugestivă, trimite prea evident la actualitate și vine, parcă, în contradicție cu imaginile chagalliene.

Numeroasa distribuție s-a achitat corect de sarcinile ce i-au revenit în crearea unei lumi împărțite categoric în două tabere. Cei buni sînt voioși deși flămînzi, colorați carnavalesc; cei răi sînt încruntați și cu veșminte negre, de ciocli. Primii cîntă, dansează, fac jonglerii, cei din urmă se mișcă scrobit, cu economie. Dihotomia de la nivelul relațiilor dintre personaje se păstrează, prelungind, din păcate, simplismul demonstrației.

Adina Popa reușește, în rolul Aurélei, unul din momentele de vîrf ale carierei sale. Între hotărîre și ezitare, între melancolie și amărăciune, între haz și ridicol, actrița devine pionul central al desfășurării scenice. Realul său efort fizic este doar bănuit de spectator. Se reține siguranța mișcării și acurateței gesticii (mai puțin cea a rostirii, uneori). În rolurile celorlalte nebune au fost distribuite Despina Marcu (o cuceritoare Constance, plină de haz, dar și cu triste ascunse), Cornelia Gheorghiu (o Gabrielle discretă, delicată, total «nevinovată», ruptă de realitate, pictată precis și expresiv) și Ada Gârțoman-Suhar (Joséphine, în tușele groase ale cărei regăsim reminiscențe din alt rol.) În afara excesului temperamental și gestual al Joséphinei, celelalte prezențe scenice sînt creionate precis, fără stridențe.

Adi Carauleanu, Adina Popa, Gelu Zaharia și Ion Sapdaru (p. 36)

ANCA-MARIA RUSU

RÎSUL CA TEHNICĂ ŞI RÎSUL TERAPEUTIC

PURICELE ÎN URECHE de Georges Feydeau ● Traducerea: Erastia Sever ● Teatrul din Sfîntu Gheorghe, secţia română ● Data premierei: 29 aprilie 1991 ● Regia: Matei Varodi ● Decorurile: Deák Barna, Deák Mária şi Deák Réka ● Ilustraţia muzicală: József Keresztes ● Distribuţia: Constantin Florescu (Victor Emmanuel Chandebise, Poche), Gabriela Neagu (Raymonde Chandebise), Ştefan Alexandrescu (Doctorul Finache), Victor Ianculescu (Romain Tournel), Sergiu Albiş (Camille Chandebise), Radu Cioroianu (Etienne, Baptistul), Camelia Cioroianu (Antoinette), Dan Turbatu (Don Carlos Homenides de Histangua), Duţa Gurulanu (Lucienne Homenides), Nicolae Budescu (Augustin Feraillon), Zoe Maria Albani (Olympe Feraillon), Vasilica Răileanu (Eugenie), József Keresztes (Rugby).

Pînă a deprinde de la japonezi tehnica rîsului sănătos, cum se străduia să ne înveţe un japonez get beget, la televizor, ne putem mulţumi, unii dintre noi, şi cu efectele verificate ale unei comedii de Georges Feydeau. Hohotele în cascadă pe care le provoacă ţin tot de tehnică, de meşteşugul acestui comediograf, neîntrecut în arta sugestionării prin rîs. Iluzia bunei dispoziţii e perfectă. Eliberarea de probleme, aproape sigură, iar uşurarea sufletească, garantată. Unii sînt de părere că nici nu şi-au dorit altceva, prefăcutul autor inventînd această maşinării de bufonade, gaguri, qui pro quo-uri care funcţionează pe principiul unui perpetuum comic delirant. Într-adevăr, nu pare a fi pe aici vreo intenţie satirică mai adîncă şi nici vreo cauză morală mai subtilă. Doar veselie şi destulă lejeritate din partea unor personaje umblate prin lumea mondenă a Parisului de început de secol. Importantă pare doar desăvîrşita îndemînare a prestidigitatorului care-şi ului eşte asistenţa, făcînd-o să nu se mai gîndească la truc.

Fără alte intenţii a fost conceput şi spectacolul pe care-l comentăm, pe un text familiar nouă, pentru că acest *Purice în ureche* are o carieră întinsă şi un trecut glorios, dacă ar fi să citîm doar succesul de la Teatrul «Bulandra» din 1969. Între timp, ce-i drept, ne-am îmbogăţit bibliografia în materie, putînd astfel spune, cu mîndrie, că expresia franţuzească din titiu, tradusă mot à mot are un corespondent şi în limba română, atestat de folcloristul Simion Florea Marian în lucrarea «Insectele, în limba, credinţele şi obiceiurile româneşti». Prin urmare, Chandebise, mascota comediei, are şi pe româneşte motive de... streche, de vreme ce năbădăiosul intrus a migrat din patul conjugal al numitului nobil francez direct în obiceiurile neaoşe. Localizarea nu trece însă de acest amănunt neînsemnat şi vodevilul îşi vede de drum încîlcindu-şi iţele cu tot ce putea fi mai irezistibil: identitatea unor fizionomii, confuzii, un gîngav, doi străini care stîlcesc limba, malentendu-uri surprinzătoare. E greu ca o atare construcţie, cu situaţii comice în avalanşă, să poată lăsa indiferentă trupa ce i se dedică. Cu toată eterogenitatea ei actuală de stil, vîrstă, şcoală, echipa de la Sfîntu Gheorghe n-a făcut excepţie, implicîndu-se cu patos în susţinerea ritmului comediei, a tonusului ei de înalt voltaj. E adevărat că frenezia dezlănţuită l-a îndepărtat adeseori de la rigorile artistice, că reprezentaţia eşuează uneori (în actul II, în speţă) în dezordine, iar unele personaje îşi pierd linia desenului, dar, în ansamblu, spectacolul are haz, fără să suprasolicite cu «comicării» umorul conţinut. Regizorul Matei Varodi nu etalează o fantezie leşită din comun, dar ţine destul de strîns în mînă articulaţiile ansamblului, lăsînd la vedere actorii. Cel mai inspirat se dovedeşte Constantin Florescu în dublul rol, al nobilului Chandebise şi al servitorului Poche, punîndu-şi în valoare nu numai umorul înnăscut, dar şi mijloacele actoriceşti bogate pentru a-i diferenţia pe cei doi. Un personaj funambulesc creează Dan Turbatu. Spaniolul Homenides e într-o alertă năucitoare, cu intrări intempestive şi un mod original de a stîlci atît spaniola cît şi româna. Gabriela Neagu, în d-na Chandebise, e o prezenţă delicată, jucînd cu discreţie ipostazele de curtezană. Prin contrast, Duţa Gurulanu îi atribuie cochetei Lucienne maniere mai fruste. Sergiu Albiş e comic prin candoare, iar Victor Ianculescu (Tournel), printr-o grosolănie cu morgă. Un cuplu pitoresc încearcă Nicolae Budescu şi Zoe Maria Albani, patronii unui local deocheat, deşi jocul gros, caricatural al celui dintîi distonează cu spiritul supiu al comediei. Un demaraj greoi are Ştefan Alexandrescu în rolul Doctorului. Radu şi Camelia Cioroianu, actori corp ansamblu, se achită surprinzător de sarcini, iar ilustratorul muzical Joszef Keresztes pune şiei umărul, acoperind în distribuţie rolul sportivului fără vorbe. Decorurile lui Barna Deák sînt ingenios stilizate, cu soluţii de spaţiere bine găsite, iar costumele semnate de Deák Maria şi Réka au, cu excepţia unor stridenţe coloristice, linia şi aerul epocii. Cu totul inadecvată prezenţa vocii Edithei Piaf în coloana sonoră, întreaga ilustraţie muzicală fiind în general săracă şi nepotrivită.

Cum publicul, care a umplut sala la premieră, s-a distrat copios, cum trupa e într-un moment de reconsiderare a potenţialului ei artistic, în general rarefiat, cum echipa acestui spectacol s-a manifestat cu plăcere şi bucurie a jocului, nu putem aprecia decît pozitiv rezultatele. Evident, în limitele acestor parametri ai realităţii.

DOINA PAPP

FICȚIUNI FEMININE

CUVINTĂRI NEROSTITE ALE UNOR FEMEI NESTĂPÎNITE de Christine Brückner ● Teatrul German de Stat din Timișoara ● Data premierei: 5 februarie 1988 ● Regia: Diogene V. Bihoi ● Scenografia: Traian Zamfirescu ● Recital al actriței Ida Jarcsek-Gaza

Ocazia de a vedea acest recital al actriței Ida Jarcsek-Gaza mi-a oferit-o Festivalul de la Oradea, la trei ani după premiera sa și după regîndirea formei spectacologice. Textul Christinei Brückner, intitulat *Dacă ai fi vorbit, Desdemona*, include și aceste «Cuvîntări nerostite...» care, se pare, au făcut carieră în lumea teatrului de expresie germană. O colecție de monoloage, expunînd personaje diferite și, pînă la un moment dat, lumi diferite, iată o probă de dificultate pentru interpreta lor unică. Actrița mărește miza aparițiilor scenice și prin faptul că vorbește în română, germană și maghiară. Alternarea, ca și principiul selecției fragmentelor care vor fi spuse într-una din cele trei limbi presupun o premeditare a sensului unificator, dar și a portanței sale expresive.

Spațiul scenic al recitalului (realizat de Traian Zamfirescu) este și o primă indicație asupra acestei operațiuni prealabile pentru că, de la început, privirea surprinde simplitatea locului de joc — un podium circular, de lemn, vopsit în gri, în mijlocul căruia stă o mică vază albă. Interpreta este îmbrăcată în vestminte negre, cu o mantie vișinie și cu un lanț lung la gît, accesoriile urmînd să fie schimbate sau purtate altfel în funcție de personajele pe care le va interpreta. Ultimul dintre ele este dominat de un alb strălucitor. Dacă la început actrița, în Clitemnestra, va avea o postură majestuoasă, dar nu hieratică, rostind textul evident «de sus», finalul recitalului e o ipostază a «cumințeniei», a umilinței — vocea este coborîtă, forța expresiei scenice a personajului pare să se fi retras, ca reflux al unei energii pînă atunci teribile, iar actrița, așezată, pare să vorbească luînd ca interlocutor o lumină gălbuie difuză aflată la nivelul de jos al privirii, de-a stînga și de-a dreapta arcului de joc.

Remarc aceste elemente de spațializare și atmosferă ale recitalului pentru că nu o dată ele devin importante în relansarea «dialogului monologat» al actriței. Ida Jarcsek-Gaza a gîndit acest periplu feminin (sfătuită regizoral de Diogene V. Bihoi) nu ca pe un melanj întîmplător din «Cuvîntările...» Christinei Brückner, ci, dincolo de forța de impresie pe care ipostazele ei — Clitemnestra, teroriста Gudrun Ensslin, Katharina von Bora și Donna Laura — o vor putea avea asupra spectatorului, din perspectiva unei feminități netrucate. Este ceea ce contează aici.

Traseul existențial al acestor ficțiuni feminine, dacă ar fi să-l «observăm», arată clar că ecuația sa originară cuprinde doi termeni de referință — agresivitatea motivată și iubirea. De la cuvintele nestăpînite spuse în fața mormîntului lui Agamemnon (ipostaza Clitemnestra), cînd șuvoiul vorbelor și plastica violentă a corpului trasează o schiță fără nuanțări de culoare, pînă la aerul intimist al ultimei sale ipostaze, cînd actrița joacă în afara podiumului circular, vorbind persuasiv, chiar calm, senzația este a unei traiectorii a ființei care nu-și refuză izbinda sau eșecul. Al doilea personaj, al teroristei aflate în închisoare, este mai încărcat de unele semne exterioare ale expresivității și poate de aceea convinge mai puțin cînd vorbește despre sinucidere. Izbirea obsesivă a lanțului de marginile podiumului produce mai puțin senzația scontată. Finalul acestei «ficțiuni» este și acela care marchează trecerea spre refluxul unei forțe a feminității în favoarea considerării lirice a existenței în lume. După dezvăluirile marcate ale epicului, retragerea în simplitatea suferinței și a iubirii este ca o înțelegere asumată a destinului.

Spectacolul Teatrului German de Stat din Timișoara e un tip de recital care nu apelează la o strategie formală, proprie atîtor recitaluri de poezie sau cu texte de teatru unde accesorii scenografice și efecte de lumină «frumoase» creează un ecran deturnînd în grade variabile sensuri comunicabile. Ida Jarcsek-Gaza ține și un alt tip de expresivitate unde alternanța lingvistică (română, germană, maghiară) produce efecte surprinzătoare prin concentrarea interesului asupra semnificației teatrale a recitalului său. Ficțiunile actriței, foarte interesante, emoționante prin directețea expunerii, compun din mișcări sigure un teritoriu al scenei pe care Ida Jarcsek-Gaza îl stăpînește fără urmă de îndoială.

MARIAN POPESCU

O SIMPLITATE ELOCVENTĂ

HEI, OAMENI BUNI! de William Saroyan ● Teatrul de Stat din Rîmnicu Vîlcea — trupa de teatru «Eugen Ionescu» ● Data premierei: 24 aprilie 1991 ● Regia și scenografia: Petru Vutcărău ● Distribuția: Petru Vutcărău; Gheorghe Griu (Tînărul); Elvira Platon (Fata); Emil Gaju (Soțul); Lumina Tulgăra (Femeia); Boris Cremene, Radu Constantin (Doi bărbați).

Sub egida Teatrului de Stat din Rîmnicu Vîlcea (care există doar la numărătoarea voturilor și pe statul de funcțiuni, neavînd însă un sediu și un colectiv artistic propriu), trupa de teatru «Eugen Ionescu» din Chișinău («strămutată» la Vîlcea pentru perioada 14 februarie — 1 iulie 1991) a prezentat la Oradea prima sa producție realizată în România: *Hei, oameni buni!* de William Saroyan, în regia lui Petru Vutcărău. După valoroasa «carte de vizită» cu care și-a făcut intrarea în țară — spectacolul *Așteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett, jucat la sărbătorirea celor 150 de ani ai Naționalului ieșean și apoi în Festivalul național «I. L. Caragiale» din toamna lui 1990 — pretențiile criticii față de această trupă erau într-tot justificate, ca și acelea ale publicului, venit nu altfel decît ca «la pomul lăudat». Dacă mai adăugăm faptul că *Așteptîndu-l pe Godot* fusese inițial un spectacol de diplomă (avînd meritul lansării acestei trupe), iar *Hei, oameni buni!* era o întreprindere artistică plină de riscuri, asumată absolut pe cont propriu, vom înțelege poate mai bine emoțiile realizatorilor, interesul special al criticii și importanța spectacolului ca atare în viața trupei.

Ei bine, departe de a dezamăgi, și în ciuda vitregiei condițiilor de la actualul sediu provizoriu, trupa de teatru «Eugen Ionescu» din Chișinău a oferit unul dintre puținele spectacole bine gîndite, solid articulate și impresionant interpretate din cîte s-au perindat la această a VIII-a ediție a Festivalului de teatru scurt de la Oradea. Nimic epatant în regia și scenografia acestui spectacol, de o benefică «sărăcie». Un practicabil cenușiu, bine delimitat prin ecleraj, se dovedește suficient pentru a sugera spațiul unei celule de închisoare. Mai departe e treaba actorilor. Iar conducătorul jocului lor, actorul (și regizorul) Petru Vutcărău nu-și propune decît o strictă supunere la obiect, simplitatea și adecvarea mijloacelor de expresie urmînd să elibereze esența umană a dramei aduse în discuție. Fără supralicitarea violenței, tocmai pentru că violența nu e doar cea exterioară, vizibilă, ci ține și ea de un mod de a gîndi, de a simți, de a fi. Nici o emfază în jocul actorilor, nici o urmă de retorism. Demonstrația e rece, lucidă, necruțătoare tocmai prin laconismul ei. Iar accentele patetice, atîtea cîte sînt, vin dintr-o nedezmințită candoare, supraviețuind straniu în mijlocul violenței, ca o șansă de regenerare morală ce se ignoră pe sine. Ce se va întîmpla cu această șansă, spectacolul nu ne mai spune. S-ar putea ca ea să depindă, în continuare, de fiecare dintre noi. Dar cîți vor avea tăria să n-o ignore, sub presiunea din ce în ce mai puternică a cotidianului!

Actriță de o delicată sensibilitate, capabilă să-și adune tot sufletul într-o privire și toată durerea într-o mîngîiere abia schițată, Elvira Platon dă o tensionată interpretare rolului Fetei, conferindu-i totodată, fără nici o ostentație, valori simbolice. E la început de drum și drumul acesta, dacă va fi urmărit cu tenacitate, poate fi al unei strălucite cariere artistice. Tînărul e întruchipat cu destulă siguranță și forță de Gheorghe Griu, actorul vădind o nu mai puțin generoasă disponibilitate sufletească. În plus, are farmecul unui star și o «detentă» scenică puțin obișnuită, încît pare hărăzit, și el, unei cariere ieșite din comun. Refuzînd stridențele de orice fel, atît de la îndemînă pentru «caracterizarea» personajelor ce le-au fost încredințate, dau dovadă de

o neașteptată măsură, de siguranță și precizie a nuanțelor Emil Gaju, în rolul Soțului, și Lumina Tulgara, în acela al Femeii. (Echivalentul românesc al numelui Svetlana, dacă de el e vorba, e totuși Luminița, ceea ce de altfel nici n-ar suna rău!)

În distribuție, excelentul actor Petru Vutcărău figurează și ca prim interpret al rolului Tînărul. Ca regizor, a considerat, totuși, că la Oradea apariția în acest rol era mai importantă pentru colegul său, Gheorghe Griu. Dacă mie, scriind acest lucru, mai că nu-mi vine să cred, dvs. ce părere aveți, stimați colegi de breaslă ai lui Petru Vutcărău! Din ce adîncuri de simțire românească vin oamenii ăștia! Ce-ar fi să fim mai atenți și la altceva decît la accentul lor!

VICTOR PARHON

P. S. Elvira Platon a primit Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin, iar Gheorghe Griu, unul dintre premiile de interpretare a unui rol masculin. Numele lui Petru Vutcărău nu figurează în palmaresul festivalului. Gestul său nu poate fi însă uitat atît de ușor.

Elvira Platon și Gheorghe Grîu

MOARTEA UNUI ARTIST:

GÁBOR JÓZSEF «Cu fiece plecare...»

O dată cu Gábor József moare ceva din teatrul orădean... O «părticică» — spunea — din acest teatru sînt și eu... A murit! Imposibil!

Tocmai ne-am despărțit...

Așa a fost. Cu cîteva ore înainte proiecta un spectacol cu colegii secției române. Generos, le propunea un spectacol cu piesa «Psalmi de iarnă» pe care ar fi urmat s-o traducă și s-o monteze el însuși...

Prieten cu tinerii, el le dădea tuturor voie să i se adreseze cu apelativul «Joska» și să-i spună servus: în felul acesta maestrul încerca să-i ridice pe «puștii» teatrului la el...

În cele peste cinci decenii de teatru Joska a jucat sute de roluri. Dar ce spun a jucat! Cel mai adesea el a fost. Identificîndu-se cu personajele, artistul le insufla ceva din personalitatea sa puternică, inconfundabilă. A jucat sute de roluri cu aceeași neprefăcută bucurie: dramă, comedie, operetă, cabaret, comedie muzicală... A jucat Shakespeare și Shaw, Hubay, Brecht, Schiller, Dürrenmatt, Madách, Caragiale, Móricz Zsigmond, Méhes, Cehov, Hugo, Szigligeti, Lovinescu. Cînd «se odihnea» semna ca regizor spectacole de neuitat: cu predilecție comedii muzicale, operete, spectacole de cabaret. Îi făcea o imensă plăcere să binedispună spectatorul pe care-l stima și-l prețuia ca nimeni altul.

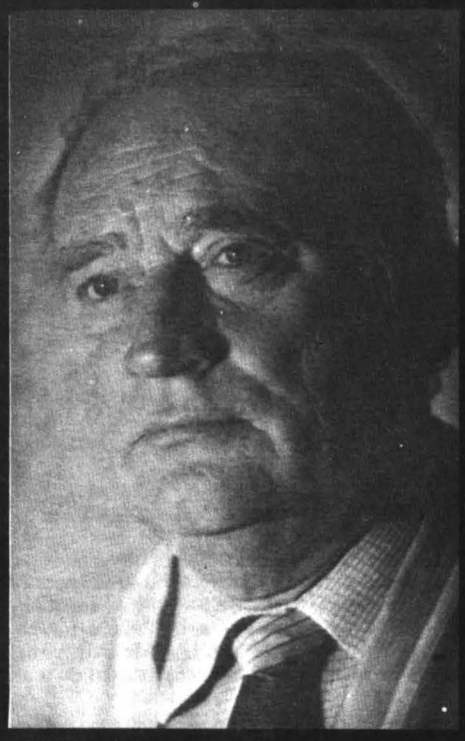
El însuși era un tip vital, un om care iubea, poate la fel de tare ca scîndura scenei, viața: prețuia cum se cuvine o mîncare rafinată, un pahar de vin vechi, o femeie frumoasă... Era un înțelept. Ura prefăcătoria, nu era moralist: nu spunea niciodată nimănui ce să facă; cu toate acestea, știa ca nimeni altul să sfătuiască, povestind «pilde» teatrale. O făcea cu farmec și umor inegalabile.

De o imensă francheță, privirea lui intens albastră pretindea răspunsuri neocolite... A fost pînă în ceasul din urmă neliniștit, nemulțumit. Detesta lenea: voia să mai lucreze ceva, să mai creeze un rol, un spectacol...

Niciodată moartea nu este dreaptă, dar moartea lui Gábor Jóska întîmplată în preziua plecării în turneu cu «Psalmi de iarnă», ne apare tuturor simbolică. Ce poate însemna moartea unui artist, dacă nu o vremelnică plecare într-un turneu!

Cu el dispare unul din marii artiști maghiari din Ardeal, ai generației «de aur»: Kovacs Gyorgy, Senkalszky, Solti, Hallasi. Ultimul mohican... Aidoma lui Manole Crudu din «Moartea unui artist», pe care l-a jucat magistral, Gábor József pleacă împăcat cu sine și cu semenii...

E.P.



Cătălina Mustață, Florin Piersic jr., Cristi Iacob, Patric Petre Marin, Dana Dembinschi, Andrei Zaharescu și Irina Movilă

PREZENTUL DEASUPRA PRĂPASTIEI

PE CHEIUL DE VEST de Bernard Marie Koltès ● Traducerea: Toader Săulea ● Academia de Teatru și Film, studioul «Casandra» ● Data premierei: 24 aprilie 1991 ● Regia: Felix Alexa (clasa prof. univ. Cătălina Buzoianu) ● Decor: Dragoș Buhagiar (student an V scenografie, clasa prof. univ. Nic. Ularu) ● Costume: Irina Salomon (studentă an V scenografie, clasa prof. univ. Nic. Ularu) ● Distribuția: Florin Piersic jr. (Charles), Dana Dembinski, Adriana Moca (Cécile), Cătălina Mustață, Irina Wintze (Claire), Irina Movilă, Ozana Oancea (Monique), Andrei Zaharescu (Koch), Patric Petre Marin, Marian Despina (Rodolfo), Cristi Iacob (Fak), Marius Stănescu (Abad).

Practic necunoscută la noi, dramaturgia lui Bernard Marie Koltès — șapte texte publicate între 1981—1988 — constituie de aproape doi ani încoace (după moartea sa prematură, la 41 de ani) motiv de reflecție pentru critici și istorici de teatru, pentru mari regizori care nu se tiesc a o considera printre cele mai misterioase, mai încărcate de adevăr și forță ale sfîrșitului de secol. Patrice Chéreau ne prezentase în primăvara trecută o neliniștitoare punere în scenă cu *La solitude dans les champs de coton* cu prilejul turneului în România. Tot el a montat la Paris și *Quai Ouest* care, iată, face intrarea în spațiul nostru teatral atît a unui scriitor de mare vogă în Europa, cît și a unui tînăr regizor, Felix Alexa, ce a îndrăznit să o propună pentru examenul de diplomă la Studioul «Casandra».

Comentînd *Le retour au désert*, penultima sa operă, Koltès citează două versuri din *Richard III* de Shakespeare: «Why grow the branches now that root is wither'd /Why wither not the leaves that want their sap» pe care le traduce așa: De ce ramurile continuă să crească atunci cînd rădăcina s-a uscat! De ce frunzele nu se usucă atunci cînd seva a secat! » Foarte potrivite, cred, și pentru definirea stării din *Pe cheiul de vest*. O colcăială de suflete care nu-și găsesc locul, de ființe încărcate de un trecut nebulos pe care nu vor sau nu pot să-l dezvăluie, o luptă, aflată sub pecetea zădărniciei, cu propriul destin, o încrîncenare ce pare să atingă paroxismul, punîndu-i pe fiecare în stare de luptă cu fiecare. Un univers închis, unde nici măcar visul nu eliberează, unde viețuirea se petrece într-un prezent continuu suspendat deasupra unui hău.

La o primă lectură, textul ar părea să rele o veche și bătută temă: cea a emigranților, a celor care s-au rupt de rădăcini, în speranța aflării unei existențe mai bune, dar condamnați să rămînă undeva, la marginea societății, respinși ca un corp străin. Un trecut ce și-l vor șters, fără urme; un viitor fără contur, dorit cu ardoarea fiarei prinse în capcană. Doar acest prezent le aparține. Așa ar fi — și la un anume nivel și este — dacă întreaga acțiune nu l-ar avea drept catalizator pe Koch, cel venit de «dincolo», de peste pod, din lumea jinduită, pentru a se sinucide aici. Ce motive să aibă «Adevărata adîncime a lui Koch, dacă e vreuna, se naște din multitudinea de bariere pe care le-a ridicat între el și secretul său; pînă într-acolo încît, atunci cînd crezi că ai descoperit

nodul problemei, poți fi sigur că nu-i altceva decît o altă barieră construită ca să te împiedice să pătrunzi mai în profunzime, pînă într-acolo încît nu mai ești sigur că există, într-adevăr, un «secret» mărturisește, în epilogul piesei, autorul. Astfel, personajele din *Pe cheiul de vest* încearcă inutil să pornească mașina și să «abandoneze scena pentru a regăsi adevărata viață»; și dacă nu reușesc, sugerează Koltès, este pentru că, poate, adevărata viață nici nu există. Secrete bariere pe care fiecare dintre personaje le poartă înlăuntrul lui; nelămurite întrebări și incerte răspunsuri; un mister ce topește totul în ei: sfîrșit de secol încrîncenat, jinduind după «viață adevărată», dar imposibilă atîta vreme cît rădăcina s-a uscat, iar seva nu mai urcă în frunze.

Să recunoaștem, ambițioasa propunere de examen a tînărului regizor, dificilă încercare pentru actorii încă studenți. Și chiar dacă spectacolul de la «Casandra» a rămas în cea mai mare parte tributar primului nivel de înțelegere a textului, este unul plin de interes, bine ritmat și dovedind mai presus de orice o calitate rar întîlnită la directori de scenă aflați la început de drum: știința de a lucra cu actorul, capacitatea de a-i releva tainice posibilități interpretative. Nici unul dintre studenții-actori (unii, precum Cristi Iacob și Marius Stănescu, aflîndu-se în anul III și, respectiv, II de studii) nu distonează, fiecare și-a construit atent, în deplină logică interioară, personajul, intrarea în relație producîndu-se fără poticniri sau pauze de atenție. Am avut chiar o revelație văzîndu-l în Charles, tînărul dur care vrea să evadeze din mediul ce-l sufocă, pe Florin Piersic jr., concentrat, parcă mereu gata de atac, parcă hrănindu-se numai din încrîncenare, dar lăsînd să se ghicească o neliniște, o tristețe, un fel de presimțire că visul nu i se va împlini. Irina Movilă reușește să sugereze cu finețe treptele căderii lui Monique, mirarea ei pe măsură ce descoperă că punctele de referință ale propriei existențe sînt mereu mai incerte, mai îndepărtate, poate mai neadevărate. Dana Dembinski — pe care o consider o actriță deja formată pînă într-acolo încît e chiar pîndită de manierism — creează o Cécile obsedată, singura dintre toți, de amintirea rădăcinilor, și ea voind să supraviețuiască plătind orice preț. Cătălina Mustață e o Claire fermecătoare, cu mirările, șăgălnicia și curiozitatea ei de adolescentă, la început; apoi, murdărită de compromis, parcă îmbătrînită de veacuri de renunțări și urîțenie. Și Andrei Zaharescu, în Koch, este, pînă la un punct, fidel creației lui Koltès. Din păcate, însă, misterul existenței sale rămîne o simplă necunoscută pentru spectator. Tocmai datorită acestui fapt, cred, nu sînt atinse celelalte nivele, mai profunde, de semnificație ale textului. Bine, clar, atent creionați Rodolfe (Patric Petre Marin), Fak (Cristi Iacob), Abad (Marius Stănescu).

Un început de drum nu numai ambițios, ci și promițător.

MIRUNA IONESCU

DE CE SĂ NU SE POATĂ ȘI-AȘA?

ÎNTUNERICUL ZILEI, LUMINA NOPȚII — 4 monologuri de Aldo Nicolaj* ● Teatrul de Stat din Oradea ● Data premierei: 26 aprilie 1991 ● Regia: Sergiu Savin ● Costume, ambianță scenică: Vioara Bara ● Distribuția: Mariana Vasile (Franchina), în «Bărbatul», Oana Mereuță (Marcella), în «Autograful», Ion Abrudan (Peppino) în «Meridionalul», Alla Tăutu (Cecilia), în «Cecilia».

Preocupat ca puțini alții de sugestia valorilor plastice ale spectacolelor sale, regizorul Sergiu Savin ambiționează să creeze universuri scenice grăitoare prin ele însele, dincolo de semnificația cuvintelor. Mai mult sau mai puțin izbutite, mai mult sau mai puțin coerente, în fine, mai mult sau mai puțin convingătoare ca fapt teatral, reprezentațiile semnate regizoral (uneori și scenografic) de Sergiu Savin sînt îndeobște incitante prin haloul lor de stranietate, părînd să se supună mai curînd revelațiilor imaginarului și oniricului, decît înșelătoarelor concreteți ale realului. Uneori, cînd substanța pieselor nu contravine unor asemenea viziuni, ci e potențată de ele, rezultatele pot fi — evident, în funcție și de actori! — remarcabile; alteori însă, realismul prea acuzat terestru al textului dramatic se sustrage unor astfel de viziuni integratoare, contorsionatul produs respingînd hibridarea și denunțînd lipsa de autenticitate. *Întunericul zilei, lumina nopții*, reprezentație interferînd *ad libitum* pe trei monologuri (dintre cele mai terestre cu putință!) de Aldo Nicolaj, nu aparține pe de-a întregul nici uneia dintre cele două categorii, dar le reprezintă, intermitent, pe amîndouă. Forțînd evidența textului, regizorul îi împrumută — cu umor benefic, înviorător — un mister disproporționat, pentru ca tot el să fie cel care îl ia în serios, frizînd, însă, atunci, comicul involuntar. A mizat, desigur, pe acest efect de discontinuitate, pe fărîmițarea realului, capabil să se recompună eventual altfel, după alte legi decît cele care-i instituiseră ca text dramatic, dar rezultatul rămîne incert și pînă la urmă destul de pauper în poșghița-i de ambiguități prea vădit confecționată. Îți vine să te-ntrebi mereu: ei și! ce-a vrut să spună cu asta! Iar mai apoi: merită oare banalitatea textului atîta efort și atîtea strădanii de a ni-i prezenta drept altceva decît el! Personal, cred că nu. Dar nu exclud posibilitatea altor opinii, mai receptive poate la forma, decît la fondul chestiunii. Cu precizarea că nu *valoarea* textului e de apărat aici, ci finalitatea strădaniilor actoricești, scenografice și regizorale, fiecare în parte și toate la un loc disproporționate față de puținătatea obiectului asupra cărula s-au exercitat.

Mai dezinvoltă decît colegii ei, chiar dacă nu și mai stăpînă pe text, Oana Mereuță (Marcella) beneficiază cel puțin de o partitură comică mai generoasă, mai suculentă («Autografui»), căreia nu se sfiește să-i stoarcă toate resursele, desfățînd o bună parte a publicului (nu neapărat cea mai bună). Nu puține sînt și hohotele de rîs stîrnite de evoluția Marianei Vasile (Franchina) în diatribele ei împotriva bărbaților («Bărbatul»), buna formă profesională a actriței meritînd oricum un text mai acătării. Ușor crispat, poate și în «concordanță» cu «Meridionalul» său personaj, Ion Abrudan se luptă cu involburările pasionale ale textului, nelipsindu-i destoinicia profesională. Numai că, la fel ca în cazul Allei Tăutu, interpreta Ceciliei din monologul cu același nume, percutanța artistică e invers proporțională cu efortul făcut. Costumele semnate de Vioara Bara reușesc cel puțin să nedumerească, așa cum probabil și-au și propus, ele putînd fi de oriunde și, mai ales, de nicăieri. Chiar dacă sînt frumoase, în sine. Pot servi, la fel de bine, oricăror spectacole, de o factură similară. Ca și cadrul ambiental al studioului, pictat într-o vagă descendență chagalliană, apță să suscite interpretări diverse și productive viitorilor comentatori ai viitoarelor spectacole.

Dacă se poate oricum, de ce să nu se poată și-așa!

VICTOR PARHON

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment

* * * *
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol

* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...

*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	MARGARETA BĂRBUȚĂ	IRINA COROIU	MIRCEA GHIȚULESCU	DOINA PAPP	LUDMILA PATLANJOGLU	MIRUNA RUNCAN	VALENTIN SILVESTRU
O trilogie antică la Teatrul Național din București	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *
Cine are nevoie de teatru! de Timberlake Wertenbaker la Teatrul Național din București	* * *	* * * *	* * *	* * *	* * *	* * *	* *
Cruciada copiilor de Lucian Blaga la Teatrul Național din București	* * *	*	*		*	* *	*
Afară, în fața ușii de W. Borchert la Teatrul «Bulandra»	* * * *	* *	* * * * *	* * * *	* * *	* * * *	* * * *
Ubu rex cu scene din Macbeth la Teatrul Național din Craiova	* * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *
Mlaștina de Caryl Churchill la Teatrul Mic	*	* * *	*	*	*	*	
3 Havel la Teatrul de Comedie	* * *	* *	* * *	* * *	* *	* * *	* *
Opera rînjetului de Dario Fo la Teatrul «Odeon»	*				*	* *	*
Ce nemaipomenită harababură de Eugen Ionescu la Teatrul «Ion Creangă»	* * *	* *	* *	* * *	*	*	* * *
Comedia erorilor de William Shakespeare la Studioul Academiei de Teatru și Film	* *	* *	* *	*	*	* *	*
Bine mamă, dar știa povestesc în actul II ce se întîmplă în actul I de Matei Vișniec la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț	* *		* * * *	* * * *	* * *	* * *	* * *
Avram Iancu de Lucian Blaga la Teatrul Național din București	* * *	*	* * *	* * *	* *	* *	* * *
Păsările după Aristofan la Teatrul Național din București	* * *	* * *	* *	* * *	* * *	* * * *	* *
Merlin de Tankred Dorst la Teatrul «Bulandra»	* * * *	* * *	* * * *	* * * *	* * *	* * * *	* * * *
Legături primejdioase de Choderlos de Laclos la Teatrul de Comedie	*	*			*	* *	* *
Sinucigașul de Nikolai Erdman la Teatrul «Nottara»	* * *	* * *		* * *	* * *	* * *	* * * *
Un regat pentru un asasin de Peter Karvas la Teatrul «Nottara»	* * *	*		* *			* *
Frații Întru Karamazov de Richard Crane, după Dostoievski la Teatrul Național din Craiova	* * *	* * *	* * *		* * *		
Noaptea regilor de W. Shakespeare la Teatrul Național din București	* * *	* * * *	* * *	* * * *	* * * *	* *	* * *
Cabinierul de Ronald Harwood la Teatrul Național din București		*	* * *				
Visul unei nopți de vară de Shakespeare la Teatrul «Bulandra»	* * *	* * * *	* * * * *	* * * * *	* * * *	* * * * *	* * * * *
Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind la Teatrul «Bulandra»	* * * *	* * * *		* * * *	* * *	* * *	* * * *
Mătrăguna de Machiavelli la Teatrul Mic	* *	* * *		* * *	* * *	* *	* * * *
Elisabeta, din întîmplare o femeie de Dario Fo la Teatrul Mic	* *	* *	* *	* * *	*	* * *	* * *
Arta Comediei de Eduardo De Filippo la Teatrul «Odeon»	*			*	*	*	*
Ospățul lui Baltazar de Benjamin Fundoianu la Teatrul «Nottara»	* * *		* * * * *	* * *	* * *	* * * *	* * * *
Țiganiada după Ion Budai Deleanu la Teatrul «Ion Creangă»	* *						* * *

SĂ IMPROVIZĂM, DECI, CU VOIA DUMNEAVOASTRĂ

Luni 8 aprilie, iată, în zi de sărbătoare, ni se aruncă mănușa, sîntem invitați la un Pirandello în studio, nou nouț, cu o distribuție de zile mari. A doua zi, zi de lucru, părerile foarte împărțite, unii că n-a prea fost chiar Pirandello, (!?) alții că n-a fost nici urmă de regie(?!), că ăla era bun da' ălălalt n-a priceput mai nimica, iar prin tramvaie că «ce aiureală era aia, piesă sau ce Dumnezeu? Că ăștia de la TV au înnebunit de tot, nimica n-am priceput» etc...

În sfîrșit, un spectacol serios, asupra căruia e de discutat cu pro și contra, dar viu, făcut cu credință și cu meserie, cu drag mai ales, așa cum merită marea literatură dramatică. Punctul de vedere al regizorului Eugen Todoran a fost unul în prelungirea propunerii pirandelliene, jocul de-a culisele începînd încă din prezentarea crainicei, surprinsă «din greșeală» de camera de luat vederi în plin machiaj; regia de montaj a fost «încredințată» lui Nicolae Urs, care comenta, ironic sau disperat, alături de Carmen Movileanu, aglomerarea de accidente scenice, platoul însuși servind de cadru al spectacolului «în facere». Nu e nimic neobișnuit în toate astea, aș zice că adaptarea s-a dovedit destul de ortodoxă și s-ar fi putut merge chiar mai departe, fiindcă nimic n-ar părea mai stupid decît tratarea textului cu prejudecata sacrosanctului, atît de disprețuită de autor. Pe alocuri, anumite idei regizorale ar fi meritat să fie duse pînă la capăt, ca de exemplu pauza în care se proiectează genericul Publicității, dar nu urmează nici un anunț publicitar, ci plonjăm direct în scena de la bufet. Apoi, anume secvențe s-ar fi cerut nuanțate, ca de exemplu chiar scena mai sus citată, în care trecerile dintre «eroi» și «actori» ar fi meritat un decupaj mai rafinat. Sau conflictul crescînd dintre «regizor» și «interpreți» (un Dumnezeu de ocazie contestat de propriile sale creații), care culminează printr-o revoltă insuficient de exploatată în semnificațiile sale.

Ar fi multe de spus fiindcă, trebuie să recunoaștem. **Astă seară se Improvizează** e una dintre cele mai fascinante și mai dificile piese ale autorului. Ea reprezintă un adevărat manifest al pirandellismului, demontînd, într-o infinitate de registre, mecanismul infidel al producerii iluziei eterne care este teatrul, această a doua viață, esențializată. În genere, însă spectacolul televizat a ieșit rotund, colorat, bine ritmat și emoționant (pe alocuri). Jocurile maestrului s-au rostogolit pe ecran cu naturalețe, jocul de-a puterea, jocul de-a prejudecata care ucide, jocul de-a pseudoidealurile și de-a incomunicarea și, în mod straniu-fericit, din suma lor s-a desprins un fel de elogiu înalt adus actorului și efemerei, mortalei sale arte care duce transfigurarea pînă la uitare și la pierdere de sine.

Acest efect care, din secundar, devine principal se datorează, cred, interpretării de excepție a echipei de actori ce transmiteau, fiecare, plăcerea, încîntarea aș zice de a fi părtași la anevoioasa întreprindere. Taïnara Buciuceanu în Ignatia, revine (și pe scenă și pe micul ecran) după o scurtă absență nemotivată, și revine în forță, într-un memorabil portret de matroană siciliană, hotărîtă să-și trăiască tinerețea neconsumată prin intermediul cvartetului de fiice. Știința nuanțelor o face pe marea actriță să parcurgă insesizabil, pe o scală ca firul de păianjen, toată gama stărilor personajului, de la înduioșarea excesivă la terorizarea soțului, de la energia debordantă la dramatismul patetic. O pată de culoare aproape corozivă aduce Mitică Popescu în Palmiro, oscilînd între obtuzitatea orgolioasă a actorului și bonomia frustrată a personajului. Partituri complexe sînt încredințate Marianei Buruiană, care construiește cu meticulozitate diafană dantelăria rolului Mominei (în pofida unui manierism deja instalat, cu care actrița nu pare să lupte suficient, spre finalul spectacolului interpretarea sa capătă amploare și vibrație reală) și lui Claudiu Stănescu, actor plin de temperament și neliniște, care își încarcă apariția în sumbrul Rico Veria cu un anume omenesc și marchează revoltele din sfera culiselor cu un soi de ranchiună generică, veșnică, aș zice, în raporturile dintre interpret și regizor. (De altminteri, rostul luciferic al acestei revolte ar fi meritat exploatat în adîncime de regizorul real, Eugen Todoran.)

Rolul regizorului fictiv i-a fost încredințat lui Horațiu Mălăele, poate spre a puncta cu un pic de umor confruntările, intenție în principiu lăudabilă, din păcate nefinalizată nici de autorul adaptării TV, nici de actor. În schimb, rolurile de mai mică amploare se dovedesc orchestrate cu măsură și profesionalitate, într-un ansamblu armonios, din care se individualizează actrițele (Simona Gălbenușă, Camelia Maxim, Manuela Ciucur și, într-o apariție fulgurantă, Diana Lupescu).

Compoziționat, spectacolul a beneficiat de contribuția scenografului Dumitru Georgescu, autorul unui decor aerisit, cu un anume grad de conceptualizare discretă, și a Eugeniei Botănescu, care a păstrat costumele în datele anilor '20, colorate ușor carnavalesc.

Astă seară se Improvizează, fără să fie o reușită în întregul său, mi se pare un prim pas sigur pe o cale «recuperatorie», fiindcă întorcîndu-ne la bunele noastre tradiții (să nu uităm că Ion Sava a montat **Șase personaje...** în două variante memorabile, iar V. I. Popa a fost îndrăgostit de **Henric al IV-lea,** drumul glorios al punerilor în scenă pirandelliene continuînd pînă azi), pentru a ținti cu seninătate spre mai departe. Așa că așteptăm, nerăbdători, al doilea pas.

MIRUNA RUNCAN

Post scriptum. Cît despre **Trandafirul și coroana** de G.B. Priestley, în regia Dompitei Munteanu, nu se poate spune mare lucru în pofida distribuției de prim rang. Am văzut actori tot atît de buni precum îi știm (distincții au și luat, pe merit, Ileana Predescu și George Constantin la Festivalul internațional de teatru scurt de la Oradea, unde au fost prezentate, pentru prima dată la noi, și scurte producții teatrale ale televiziunii), și am suferit contorsionîndu-se obiceiului gata creat, din pricina ritmului de melc dezorientat al punerii în scenă, din pricina lenei față de replică a imaginii și, mai ales, a montajului. Oricît de profesioniști ar fi niște actori, spectacolul de televiziune are legile sale, din păcate tocmai cei meniți să le stăpînească (sau măcar să le învețe) par uneori a nu fi aflat nimic despre asta. În plus, un decor căutat și fără nici o legătură cu piesa, (care ar fi trebuit să se petreacă într-o cîrciumă de mahala, și ale cărei personaje se găsesc la marginea angrenajului social, în pofida eforturilor lor de a mima respectabilitatea), semnează Constantin Gheorghe, secondat, în aceeași linie de «fără spațiu, fără timp», de costumiera Elena Timonu; concurînd, ambii la «împlinirea unei neplăcute atmosfere de artificialitate, vecină cu Kitsch-ul. ■ M.R

LUMEA ARE NEVOIE DE TEATRU

Teatrul	Spectacolul	Data premierei	Nr. spectacole	Capacitatea sălii	Nr. spectatori	Media	Indice de ocupare
Național «I.L. Caragiale»	«Cine are nevoie de teatru!» de Timberlake Wartenbaker	7.X.1990	54	1187	41440	767	64%
	«Teatrul în vremea lui Nero și Seneca» de E. Radzinski	8.XI.1990	14	200	940	67	33%
	«Cruciada copiilor» de Lucian Blaga	19.I.1991	21	200	1927	92	45%
	«Patrihoții» după Vasile Alecsandri	25.I.1991	29	397	6020	207	52%
	«Avram Iancu» de Lucian Blaga	14.III.1991	11	1187	2295	209	17%
	«Noaptea Regilor» de William Shakespeare	9.V.1991	7	1187	4629	661	55%
«Bulandra»	«Meditațiile Ritei» de Willy Russell	17.VI.1990	62	476	14134	228	47%
	«Afară, în fața ușii» Wolfgang Borchert	16.I.1991	19	424	3286	173	40%
	«Merlin» de Tancred Dorst	27.II.1991	24	424	8209	342	80%
	«Visul unei nopți de vară» William Shakespeare	17.V.1991	7	424	2326	332	78%
«Nottara»	«Păguboșii» după M.R. Paraschivescu	27.V.1990	43	485	14941	347	72%
	«Sinucigașul» de Nicolai Erdman	17.XII.1990	23	485	11019	479	99%
	«Un regat pentru un asasin» de Peter Karvas	23.III.1991	11	485	4404	400	82%
	«Amoor American» de Murray Schisgal	6.X.1990	22	485	8359	380	78%
	«Henric al IV-lea» de Pirandello	10.II.1990	38	178	6507	171	96%
Comedie	«Trei Havel»	13.XII.1990	25	500	8148	326	65%
	«Legături primejdioase» după Choderlos de Laclos	28.II.1991	18	500	5282	293	58%
Mic	«Actorii»	19.X.1990	15	381	3200	213	55%
	«Mlaștina» de Caryl Churchill	5.I.1991	14	381	2683	192	50%
	«Mătrăguna» de Machiavelli	30.IV.1991	13	381	3883	299	8%
	«Elisabeta, din întîmplare o femeie» de Dario Fo	7.VI.1991	5	381	1224	245	64%
«Odeon»	«Opera rîjetului» de Dario Fo	24.XI.1990	21	415—578	2212	105	25%—18%
	«Totul e un joc» de Paul Ioachim	17.IV.1991	15	415—578	1851	123	29%—21%
«Ion Creangă»	«Ce nemaipomenită harababură» de Eugen Ionescu	7.XII.1990	21	550	4500	214	38%

Calculul efectuat a avut în vedere spectacolele prezentate pînă la data de 31 mai 1991.
Mulțumim secretariatelor literare care ne-au pus la dispoziție datele necesare.

CUM PRIVEŞTE CRITICA DRAMATURGIA ROMÂNĂ

PREJUDECATA FILOLOGICĂ

Mi se pare explicabil ca statutul şi valoarea reală, **specifică** a unei dramaturgii să nu poată fi regăsite întotdeauna şi în primul rînd în studiile de critică literară. Foarte rar cititorul profesionist care slujeşte istoria şi critica literară este şi un spectator profesionist. De cele mai multe ori mijloacele lui specifice de analiză nu-i sînt suficiente spre a surprinde şi epuiza un fenomen artistic atît de complex şi eterogen cum este arta dramatică. Faţă de dramaturgie el se află adesea în situaţia unui ihtiolog pus să explice comportamentul, bizar pentru legile ştiinţei sale, al unei amfibii. Pentru că dramaturgia tocmai asta este: un gen artistic ce-şi duce existenţa între două regnuri diferite, cel al literaturii şi cel al teatrului. Situarea ei **printre şi alături** de celelalte genuri literare este o prejudecată filologică. Dramaturgia nu este literatură deoarece finalitatea ei nu se confirmă şi nu se epuizează prin lectură, precum cea a prozei sau poeziei. Ea nu este făcută pentru lectură, deşi o presupune **ca fază intermediară**, ci pentru a se transfigura în spectacol. Cine se opreşte la citirea unei piese de teatru percepe literatură dialogată, nu teatru. Dramaturgia are acea situaţie ambiguă pe care Carl Sandburg i-o atribuia poetului: «Un animal marin care trăieşte pe uscat şi încearcă să zboare». De aceea ea nu este nici «un gen literar vitregit» cum se mai scrie adesea, ci altceva şi mai mult. Cînd poeticitatea sau expresivitatea literară a textului sînt precumpănitoare sau chiar hipertrofiate piesa intră rapid în atenţia literaţilor. De multe ori însă tocmai asemenea texte, excelînd în virtuţi literare, prilejuiesc necesarmente spectacole mediocre sau chiar imposibile. Fiindcă le lipseşte un element esenţial — **teatralitatea**, ce nu decurge automat din expresivitatea literară. Este situaţia celei mai mari părţi a «teatrului» scris de Lucian Blaga, este şi drama cîtorva din textele soresciene, fascinante la lectură, dar peltice şi lipsite de dicţie pe scenă (**Paracliserul, Vărul Shakespeare**), ca şi a mai tuturor pieselor lui Dumitru Radu Popescu, rescrise (respectiv restructurate), aproape fără excepţie, pentru scenă, de regizorii şi secretarii literari ai teatrelor în care au fost jucate. E firesc de aceea ca tabla de valori pe care o propun criticii literari să nu coincidă decît parţial cu cea după care se alcătuiesc repertoriile şi ca numele considerate exemplare în enumerările făcute de ei să nu poată fi regăsite, toate, pe afişele teatrelor. Şi, invers, e firesc ca dramaturgi, respectiv spectacole evocate frecvent de cronicarii dramatici, să scape atenţiei literaţilor. Pentru că de o parte este luată în discuţie exclusiv «partitura» literară, de cealaltă **interpretarea** prilejuită de ea.

Astfel, e poate adevărat că în plan strict literar dramaturgia postbelică nu a produs nume echivalente cu ale unor Marin Preda, Augustin Buzura, Nicolae Breban sau Nichita Stănescu, deşi textele reprezentative ale lui Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Vişniec îşi aşteaptă abia valorificarea scenică. Dar dacă n-a produs **texte** de valoarea celor datorate scriitorilor amintiţi, **dramaturgia românească a ultimelor decenii a prilejuit cel puţin cîteva spectacole de excepţie, cu o semnificaţie artistică echivalentă apariţiei celor mai valoroase opere literare ale perioadei respective.** Satisfacţia estetică, profunzimea implicaţiilor spirituale şi nu în cele din urmă moral-filozofice, datorate unor evenimente teatrale precum reprezentaţiile teatrului «Bulandra», ale celui din Piatra Neamţ sau Oradea cu piesele lui Mazilu; cele cu **Diogene cîinele** la Ploieşti sau **Arma secretă a lui Arhimede** la Teatrul de Comedie, ambele valorificînd (pre)texte de Dumitru Solomon; neuitatul **Joc al vieţii şi al morţii** de Horia Lovinescu la «Nottara» sau **Concursul de frumuseţe** arbitrat de Al. Tocilescu la Teatrul de Comedie, pe incitarea dramaturgică a lui Tudor Popescu au însemnat evenimente artistice de o valoare oricînd comparabilă cu a tipăririi celor mai reprezentative opere literare contemporane cu ele. Ca să nu mai amintim de faptul că aceeaşi dramaturgie mai dispune de un foarte bogat potenţial valoric, reprezentat de piesele nejucate încă ale celor menţionaţi mai sus, şi ale altora, de regulă superioare valoric celor care au cunoscut deja lumina rampei.

În concluzie, fără a subaprecia contribuţia deosebită pe care istoricii şi criticii literari şi-o pot aduce la cristalizarea conştiinţei de sine a dramaturgiei contemporane româneşti şi la evidenţierea virtuţilor ei literare, judecata lor de valoare nu trebuie să se substituie celei de specialitate a criticii dramatice. Că aceasta a avut din păcate configuraţia profesională şi morală pe care o amintea Dan C. Mihăilescu în intervenţia sa din numărul 6/1990 al revistei de faţă, aceasta este de-acum altă problemă. Ar fi ilogic să condamni, de pildă, radiologia, ca metodă de investigaţie, din cauza unor radiologi incompetenţi sau a unor aparate defecte.

VICTOR ERNEST MAŞEK

SEMINȚELE VIEȚII

Din îndepărtata și supertehnicizata Japonie ne-a sosit un mesaj artistic de o uimitoare frumusețe și prospețime, exprimînd legătura cu sevele pămîntului, cu cele mai vechi ritualuri, cu elementele naturii, cu marea, cu vîntul, cu ploaia: Trupa de Tobe și Teatru TAMAKKO-ZA.

Cunoșteam cîte ceva despre teatrul tradițional japonez, despre **Nó** și despre **Kabuki,** despre comicele interludii zise **kyogen,** ca și despre experiențele unor trupe moderne **shingeki,** menite a introduce în cultura niponă teatrul de tip european. Dar trupa Tamakko-Za — nume ce provine de la cartierul Tama din Tokyo (unde ansamblul își are reședința) și de la vocabula Za = teatru — este unică în felul ei. Este o trupă tînără, al cărei întemeietor și îndrumător, Katsuyuki Suenaga, artist și pedagog, și-a propus să cerceteze și să reintroducă în circuitul modern al culturii japoneze cele mai vechi tradiții ale spectacolului teatral, tradiții izvorînd din străvechile obiceiuri și ritualuri ale vieții satului. Este un gen de teatru sincretic, în care sunetul și imaginea vizuală, cuvîntul și mișcarea, mimica și expresia corporală se unesc într-un sistem de semne de o mare forță comunicativă, ce transgresează barierele geografice, lingvistice și culturale, antrenînd participarea emoțională a publicului de pe orice meridian. Instrumentul principal de expresie muzicală al acestei trupe este toba — TAIKO —, instrument japonez tradițional ale cărui virtuți de expresivitate sînt revigorate astăzi de pasionatul cercetător și creator de artă menționat. Katsuyuki Suenaga, împreună cu trupa sa, pe care a format-o timp de zece ani, își continuă cu strălucire evoluția, de la debutul public din 1985.

Emblematic pentru programul trupei, prin titlu ca și prin conținut și mijloace, spectacolul **Semințele vieții,** prezentat la București și în alte cîteva orașe din România, e alcătuit dintr-o succesiune de numere ce îmbină tehnica desăvîrșită cu entuziasmul participării, într-un vîrtej de sunete, ritmuri și mișcări de o diversitate ametitoare. De la «Invocarea Zeului Primăverii» (prolog al unor ritualuri de stimulare a rodniciei pămîntului prin gesturile chemării din adîncuri a sevelor, prin invocarea ploii, a vîntului), trecînd prin «Ritualul sărbătorii recoltelor bogate», într-o exuberanță contagioasă, frenetică, alternînd cu ritmurile molcome și cu sunetele elegiace, tînguitoare ale fluierului și pînă la veselia dezlănțuită a unor «Jocuri de copii» (un bogat caleidoscop de imagini viu colorate — frumoase costume și măști —, dinamice, mereu surprinzătoare), s-a desfășurat pe scenă o adevărată demonstrație de abilitate în mînuirea unor obiecte (săbii, cîrje, foi de hîrtie), de putere de sugestie și de transpunere, de flexibilitate și expresivitate corporală, vecină uneori cu acrobația. Artiștii s-au dovedit desăvîrșiți mimi, actori și dansatori, avînd ritmul în sînge și muzicalitatea în vîrful degetelor, îmbinînd umorul și lirismul cu o cuceritoare candoare și cu o știință a nuanțelor care împrumută sens fiecărei mișcări și fiecărei bătăi de tobă. Pentru că, înaintea și pe deasupra tuturor mijloacelor de expresie folosite, toba — acest Taiko misterios și multilateral — își impune prezența, în toate dimensiunile, ritmurile și intensitățile. De la toba mare, devenită tron al Zeului Primăverii (admirabil colorată masca actorului magician ce invocă zeitatea fertilității), la tobele mici atîrnate de gîtul dansatorilor, tobe de diferite mărimi și forme sînt «bătute», construindu-se astfel un limbaj de neobișnuit rafinament, ce integrează sunetul și dansul, dînd vibrație aerului și învolburînd apele mării. «Bătaia tobei» devine astfel cîntec și poezie, poezia gravă și aspră a naturii, amintindu-ne în final, în «Tobele mării», că Japonia e o țară insulară și că însăși existența ei e condiționată de vecinătatea cu... vînturile, valurile.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

LABICHE, UN AUTOR ABSURD

Nu știu dacă în termenii cu care sîntem noi obișnuiți **Les matinaux** poate fi numită o trupă. Căci, deși are în fișa sa de creație un număr apreciabil de spectacole, este vorba despre doi actori — Agathe Alexis și Alain Alexis Barsacq —, animatori de teatru, ce semnează adeseori și regia, și scenografia punerilor în scenă, care au transformat un apartament propriu în sală de spectacole, colegi de breaslă fiind angajați cu contract pentru realizarea fiecărei montări. Turnee în întreaga Franță și nu arareori în lume completează activitatea de la «sediu». La fel se întîmplă cu **Deux Labiche dans une armoire**, creat în 1989, bucurîndu-se de succes de public și critică de vreme ce a rămas pe afiș atîta timp, numărul reprezentațiilor a depășit 160 și călătorește acum în Estul Europei. Trei interpreți — Jacques Brucher, Christophe Dellocque și Dimitri Radochevitch —, conduși regizoral de Agathe Alexis, au încîntat publicul din Capitală, Iași, Cluj și Timișoara cu un adevărat recital nedurînd mai mult de o oră. S-a rotunjit astfel un spectacol ce a dezvăluit un mod aparte de a-l citi pe Labiche. Fără a-i parodia felul de a scrie teatru, fără a-i caricaturiza personajele, fără a opera tăieturi și fără a-i răstălmăci agresiv opera, ei s-au oprit la două texte scurte — **Un jeune homme pressé** și **La femme qui perd ses jarretières** — pentru a-i demonstra actualitatea. O actualitate ce constă în însuși absurdul derulării acțiunii, în modul cum se comportă eroii, cum se nasc, se răstoarnă și se recompun relațiile dintre ei. Pentru aceasta fac, în principal, trei lucruri: renunță la tot ce ar fi însemnat construcție ambientală (unul dintre punctele de sprijin ale teatrului bulevardier), amplasare într-un spațiu realist, renunță aproape integral la acțiunea exterioară, comprimă la maximum timpul desfășurării interioare, al «asimilării» întîmplărilor. Dulapul gol, nu mai mare decît unul «normal», de stil renascentist, (doar un scaun este, la nevoie, folosit drept recuzită), este locul unde, într-un ritm amețitor, se petrece totul. Asemenea unei cutii negre, miraculoase, el conține tipurile, desenate în linii sigure, care se ciocnesc, intră în coliziune, cu nonșalanța sau cu naivitatea stupefiată a personajelor de comedie mută. Mijloacele de creare a comicului absurd aparțin, de altfel, «marelui mut». În sfera lui implantează excelenții actori — l-aș numi mai cu seamă pe tînărul Jacques Brucher, un actor ce pune strălucire, inteligență, minuțioasă exactitate și, totodată, extraordinară imaginație în construirea rolurilor (unul, un cuceritor travesti) — textul lui Labiche. Care nu numai că i se potrivește, dar dă el însuși substanța absurdă. Satirizarea unor tipuri și a unui mod de a trăi capătă astfel o nuanță de cruzime pe care drăgălășenia gag-urilor, nevinovăția lor nu fac decît să o potențeze.

Bogat în inventivitate riguros cizelată, **Deux Labiche dans une armoire** e un exemplu de cum se poate face «teatru sărac», dar nu în idei și nici în talent.

MIRUNA IONESCU

OGLINZI PARALELE

SPIRITUL TIMPULUI

Nimic mai uşor, în aparenţă, decît să constaţi că spiritul timpului se poate regăsi în cutare gest politic, în o anume tendinţă a literaturii, în semnele modei vestimentare sau în percepţia memoriei afective. Există unele trăsături marcate ale istoriei prin care acest spirit al timpului este ori prevestit ori accentuat. Supremaţia puritanilor în Anglia secolului al XVII-lea a fost, astfel, consemnată tragic de încrîncenarea cu care cenzura morală a determinat apariţia unui om, William Prynne, în stare, după aproape cinci ani de indexare asiduă a «defectelor» morale detectate în aproape toate spectacolele văzute, să pună la îndemîna autorităţilor un «studiu» — delaţiune provocînd închiderea teatrelor şi urmărirea prin lege a actorilor ce îndrăzneau să mai urce pe vreo scenă.

În teatrul european al sfîrşitului de secol 19, spiritul timpului este provocat să aibă natura evidenţei cînd, într-un interval relativ scurt, articole, eseuri sau spectacole ale lui Alfred Jarry, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, de pildă, anunţă, pentru arta teatrului, principii noi reflectînd o dinamică modernă a evaluării ideii de timp care transpare atît în elemente de condiţie materială cît şi în acelea de condiţie spirituală ale teatrului.

Un alt indice al spiritului timpului, în teatrul nostru, l-a constituit configurarea modului de punere în scenă a clasicilor, în special Shakespeare sau Caragiale. În multe cazuri, ceea ce la noi paravanul operei clasice oferea ca şansă — exprimarea unor idei funcţionînd ca parte a unui cod cultural în cadrul unui circuit cultural închis —, în alte locuri, în teatrul britanic, de pildă, devenise, cîteodată, prilej de invenţie culturală cu dublă destinaţie —actualizare sau politizare. Piesele shakespeareane, după anii '60, devin lansatoare contemporane ale unor misiuni de explorare a ceea ce spiritul timpului germina în circuitele culturale. Interesant este faptul că, paralel cu enorma dezvoltare a literaturii critice şi istoriografice shakespeareane, adunînd mii de amănunte sau ipoteze privind explicarea sau revelarea inedítului biografic, literar, social, economic sau politic, abia cîte o carte, precum aceea a lui Jan Kott de acum peste trei decenii (**Shakespeare, contemporanul nostru**), surprinde concentrat o ipoteză verosimilă şi de esenţă aptă să fundamenteze existenţa capodoperei shakespeareane din perspectiva unui timp european al culturii în schimbare.

Punerea în scenă a operei shakespeareane înseamnă de multe ori o încercare de răspuns la semnalele transmise de un mediu cultural reflectînd ecuaţiile cu mai multe necunoscute ale structurilor social-politice sau economice, ori de provocare a unor reacţii culturale faţă de fenomene cu o fizionomie încă nestabilizată. O premieră londoneză de la sfîrşitul anului trecut, regizată de Michael Bogdanov, oferea publicului venit să vadă **Coriolanus** o lume a Europei răsăritene în plină revoluţie. Sirene ale maşinilor forţelor de ordine, gaze lacrimogene, zgomote de geamuri sparte, furia oamenilor în căutarea noii ordini, a schimbării, o sală de şedinţă (Capitoliul) unde, în celebrul stil al dictaturilor, tronează portretul tiranului, dar şi o inscripţie («Democraţie») care poate fi şi în limba franceză dar şi în română. Criticul care recenzează această premieră operează cu o dublă raportare a lumii din piesa shakespeareană — una priveşte opţiunile de descentralizare, de independenţă manifeste în imperiul sovietelor, o alta trimite direct la ieşirea în stradă a celor pentru care democraţia, în Estul Europei, rămîne încă un bun de cîştigat.

Care este semnificaţia acestei interpretări a piesei? La prima vedere s-ar zice că e vorba de un reflex al conjuncturii, deşi, dacă ne aducem aminte, pentru Shakespeare teatrul e oglinda vremii. La o altă vedere poţi spune că actualizarea operată de regizor ţine de o substituire de coduri culturale, deşi, dacă ne amintim bine, poziţiile adverse în **Coriolanus** conturează un gen peren de raport între Putere şi popor. Dar, la fel de bine, spectacolul poate fi interpretat din perspectiva unui semnal cultural transmis publicului în legătură cu dinamica, accentuată acum, a unor relaţii între istorie şi politic care afectează sistemul european în metamorfoza lui evidentă.

Întrebat dacă Shakespeare mai este contemporanul nostru, Michael Bogdanov declară, într-un colocviu consacrat răspunsurilor la această întrebare: «Problema este că, dacă piesele nu sînt accesibile, ele nu mai trăiesc în mintea nimănui. Pentru mine principalul scop al teatrului nu este numai de a lămuri şi de a deveni cronica prescurtată a vremii. Ci şi de a ajuta procesului de schimbare socială. Adesea în fruntea revoluţiei se află artişti care emit gîndurile, teoriile şi ideile vremii. Nu e o întîmplare că astăzi cel mai bun teatru scris e din Irlanda, şi încă de vreo zece ani. Circumstanţele politice, sociale şi religioase au creat impulsul pentru oameni de a-şi exprima sentimentele faţă de această situaţie. Unii poeţi, dramaturgi, sculptori sau nuvelişti văd cealaltă faţă a monedei sociale, violenţa, brutalitatea.

Aşa că, atunci cînd mă duc la repetiţiile pentru **Henri IV** şi **Henri V**, caut modul în care erau tratate în epocă circumstanţele politice ca să găsesc paralele cu ceea ce se întîmplă acum. Noi guvernăm acum la fel de respingător ca în secolul XIV. Cînd prinţul John de Lancaster îl întîlneşte pe Arhiepiscop pe un teren neutru şi îi minte pe rebeli ca să depună armele, eu mă gîndesc la Reagan şi Gorbaciov la Reykjavik. (...) Prin urmare, dacă cineva apelează la scena politică de azi ca sursă de inspiraţie, atunci trebuie să facă legătura cu trecutul politic, care şi el a fost odinioară contemporan. Realizarea acestei legături este de o importanţă absolută. Este în natura lui Shakespeare să analizeze puterea, să analizeze ceea ce îl determină pe frate să-şi omoare fratele, mama să-şi trădeze fiul, tatăl să lupte cu fiul în numele a ceea ce se numeşte, rizibil „dreptul divin" (...). Ce ne face să continuăm azi să facem aceste lucruri în numele umanităţii? De ce este puterea ceva absolut, o forţă aşa de corupătoare?»

MARIAN POPESCU

BEȚIA DE CUVINTE

«Pentru un român care știe citi, cel mai greu lucru e să nu scrie.»

CARAGIALE

CIZMARUL ȘI SANDAUA

Marea majoritate a oamenilor arată o adîncă nemulțumire față de sine: persoanele cu păr buclat declară că ar fi dorit să-l aibă lins (și, bineînțeles, invers), cele cu ochi verzi ar fi vrut să-i aibă albaștri, înșii bruneți se visează blonzi, cei blonzi suferă din greu ca să devină, măcar vara, mai «colorați», și tot așa. Foarte adesea această nemulțumire se extinde dincolo de limitele propriei înfățișări, cuprinzînd, în cercuri concentrice tot mai largi, casa, mașina, locul de muncă (și scaunul aferent), locul de odihnă, orașul, țara, continentul. Desigur, fenomenul trebuie privit nu ca emanație a naturii circotașe, meschine ori, Doamne ferește, invidioase a Omului, ci drept manifestare a eternei sale năzuințe spre mai frumos, mai bine, mai mult. Și, în același timp, ca nobilă dorință de (auto)perfecționare. Această ultimă vorbă ne trimite cu gîndul, în mod explicabil, la chestiunea profesională. Mai exact, la atitudinea oamenilor față de meseria pe care o practică și pe care, e de presupus, și-au ales-o ei înșiși, ceea ce, din păcate, nu e cazul cu înfățișarea; și nici cu altele. De cîte ori nu ni s-a întîmplat să auzim specialiști redutabili afirmînd cu patimă dacă nu cu parapon, că s-au săturat pînă-n gît de treaba pe care o fac și de care n-ar sfătui pe nimeni în lume să se apuce! Cîți părinți respectabili nu se jură că dintotdeauna au încercat să combată dorința odraslelor de a-i urma în profesiune! (Situația — paradoxală, evident — că numeroase facultăți sînt pline de fii și fiicele unor somități de profil, deseori chiar «dascăli» în respectivele instituții, trebuie interpretată, în condițiile date, ca o expresie a «conflictului dintre generații» sau, poate, a unei fatalități biologice.) Ce-i drept, nemulțumiții de acest tip rămîn îndeobște la faza lamentațiilor; rari sînt acela care chiar se decid să-și abandoneze meseria și să treacă la fapte pe alt tărîm profesional. Din lipsă de curaj! Posibil.

Iată de ce nu mică s-ar cădea să ne fie mîndria noastră, celor ce ne mișcăm (sau stăm) în cîmpul atît de primitor al muncii teatrale, văzînd cu cîtă îndrăzneală pornesc unii dintre noi pe drumuri presărate cu gropi și alte obstacole, numai și numai din dorința de a demonstra că totul (sau orice) e cu putință în materie de «reciclare». Și, spunînd asta, ne gîndim nu atît la masiva migrare spre direcția de scenă a unor actori, supărați, probabil, nu numai pe ei înșiși dar și pe regizorii atestați ca atare prin studii și experiență (aspect discutat pe larg și pe ton ridicat cu diverse ocazii), cît la tendința, mai recentă, a altora de a se transforma în comentatori, ba chiar în teoreticieni ai — cum se zice — fenomenului teatral. Să fim bine înțeleși: nu e vorba aici de a contesta dreptul cuiva de a-și expune opinia într-o discuție, dezbatere, «confruntare» etc. mai mult sau mai puțin profesională ori amicală, și nici de a nega din principiu capacitatea unui practician al scenei de a elabora un sistem coerent de idei privind reprezentarea teatrală ori feluritele ei componente (fie și numai exemplul lui Stanislavski sau al lui Artaud ne-ar interzice o asemenea erezie). Este însă vorba de a reaminti unor veleitari — altminteri întrucîtva înduioșători — o maximă pusă în circulație de strămoșii noștri romani și uitată de contemporanii noștri români, poate și din cauza nemaifolosirii ei de vreo două decenii încoace: *ne sutor ultra crepidam;* în traducere liberă: cizmarule, rămîi la sandaua ta! Trecînd peste faptul că această înțeleaptă recomandare pornește de la o premisă excesiv de optimistă — că, anume, cizmarul în chestie chiar se pricepe să confecționeze sandale —, ceea ce ne-a determinat să v-o supunem spre studiu și meditație a fost lectura cîtorva texte ieșite de sub pana unor asemenea «specialiști». Astfel, în programul de sală al spectacolului *Iona* de Marin Sorescu, realizat la Teatrul de Stat din Sibiu de către actorul Benedict Dumitrescu, citim: «Fiecare fereastră practicată de el (de Iona, *n.n.*) comunică într-o altă burtă de pește, sugerîndu-se că realitatea este o succesiune de spații închise pentru spiritul uman, mereu mai largi și, paradoxal fiind închisori nelimitate». Apoi: «Coloana sonoră poate fi asemuită cu firul unui colier ce trece (cine trece!, *n.n.*) prin mijlocul pietrelor prețioase». În fine: «Lumina, într-un sens simbolic (!!, *n.n.*), cu întregul său spectru există numai în libertate; captivitatea o filtrează». Trebuie să adăugăm că aceste cugetări, emanînd de la actorul citat, care semnează și «creația spectacolului» (idee ce nu l-a vizitat, din cîte știm, nici pe Peter Brook), urmează unei, să-i zicem, diagrame reprezentînd «schema spectacolului» și care începe cu... pauza spectacolului!

Trecînd de la teoria pură la comentariul «la zi» (tot pur, bineînțeles), vă oferim o seamă de extrase din relatarea privind cea de-a VIII-a ediție a Festivalului de teatru scurt de la Oradea, relatare apărută într-un «Supliment de duminică» al ziarului «Libertatea» sub semnătura (mai exact, deasupra semnăturii) Rodicăi Mandache, participantă ea însăși, de altfel, la festival (ca actriță) și colaboratoare permanentă a ziarului amintit. Vom face abstracție de scrierea greșită a unor nume (Matei Vișniek, Ida Jarcsak ș.a.), păcat de care poate fi acuzată tipografia, și ne vom limita la esență. Așadar: «Florin Mircea care a luat *marele premiu de interpretare masculină*, iar colectivul *premiat pentru cel mai bun spectacol* cu o piesă românească și premiul întîi pentru cel mai bun spectacol». (Sublinierile, ca și privarea de predicat a frazei — pe care am citat-o fără trunchieri — aparțin exclusiv comentatoarei de la «Libertatea»). Mai departe: «Eugen Ionescu, Fundoianu, Vișniek, Mrozek, Jarry, Havel, Gogol, Goncz Arpad *(sic!)*, Caragiale strigăte ale absurdului dînd o glossă (!!, *n.n.*) vieții noastre de azi». Apoi: «Concluzia o trage minerala (!!, *n.n.*) actriță Valeria Seciu». Nici nu îndrăznești să-ți închipui ce a vrut să spună autoarea prin acest epitet. În continuare: «*Mîinile de pasăre rănite ale...*» (de astă dată sublinierea ne aparține; e tot ce-am mai putut face!). Și: «Și poate ar merita un premiu și extraordinarul public din Oradea care timp de o săptămînă au (!, *n.n.*) fost alături de concurenți la orice oră a zilei (chiar așa!, *n.n.*), au (!!, *n.n.*) umplut spectaculos sălile, dar (!, *n.n.*) mai ales m-a impresionat felul lor (!!!, *n.n.*) de a aplauda».

Și tare puține sandale bune se fac de-o vreme...

ALICE GEORGESCU

REUNIUNEA NAȚIONALĂ A CRITICILOR DRAMATICI

Bacău 22-23 mai 1991

O TENTATIVĂ DE AUTOCONSPECTARE

Prima Reuniune națională a criticilor teatrali a inventariat probleme de breaslă și a acumulat un set de sugestii pentru proiecte viitoare. S-a dovedit utilă și prin schimbul de opinii. A fost serioasă și aplicată. Cum, de obicei, nici noi, cei care participăm la atare dezbateri profesionale, nici gazetarii care le reflectă nu scriem decît că «au avut loc» (rareori înșirînd și cîteva nume de vorbitori în ordine aleatorie) e oportun, poate, ca măcar pentru o dată să consemnăm, cu aproximație, ce au discutat în mai 1991, la Bacău, membrii Secției de critică și teatrologie, invitații lor și persoanele care s-au autoinvitat din plăcerea de a se afla în context.

În expunerea mea, rezumînd activitățile numeroase pe care le-am desfășurat împreună pe plan național și internațional, în cadrul Secției din UNITER, enunțînd unele planuri și examinînd ceea ce nu am izbutit încă, mi-am pus (și am pus) întrebarea dacă o asemenea formație de critici mai e necesară azi. Interogația e justificată de îndoielile unora asupra utilității unui asemenea for și inaderența altora la el. În convingerea mea, el, forul, are temei de existență, dacă adoptăm punctul de vedere după care criticii fac parte din mișcarea teatrală și caută să-i potențeze demersurile, dezvoltînd, în același timp, preocupări profesionale specifice. Experiența națională (a altor uniuni de creație) și internațională — funcționarea unor formațiuni asemănătoare în aproximativ patruzeci de țări și viețuirea, de peste douăzeci de ani, a unei puternice asociații mondiale — arată că la întrebarea formulată de noi mulți au dat un răspuns pozitiv. Ne-am înscris în sus-zisa asociație ca grupare națională, intrînd astfel pe o orbită universală, situarea aducîndu-ne, deocamdată, privilegii de care odinioară am beneficiat foarte parțial sau deloc. Participarea nu echivalează cu o înregimentare, nu afectează personalitatea fiecăruia, crezurile, exercițiul liber al meseriei; stabilește doar un larg și flexibil cadru comunitar de acțiune cu finalități constructive.

Argumente sprijinitoare în acest sens a adus și criticul Constantin Paiu din Iași evocînd modul benefic în care s-a inserat gruparea criticilor în ultimele două decenii în constituirea sistemului românesc de competiții și colocvii teatrale. El a atras atenția ca în ce privește contactele cu alte mișcări teatrale și colegi din străinătate să se aibă în vedere toți «breslașii» din țară. Sesizare legitimă dacă ne gîndim că și în alte privințe există deocamdată o insistentă prezență bucureșteană în programele noastre de schimburi culturale. Criticul George Genoiu, directorul editurii «Rampa și ecranul» și al mensualului cultural «Monitor» a solicitat, pentru viitor, și o dezbatere de creație asupra condiției actorului (la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău), căci în sfera tuturor celorlalte manifestări de cultură teatrală intră și cîte un colocviu specializat, adaptat la profilul acelei manifestări. Sînt critici în consiliile artistice ale teatrelor? — s-a mai întrebat vorbitorul. Eu unul mă întreb însă dacă mai sînt consilii artistice, ori măcar comitete de lectură. Am ascultat cu interes programul editurii «Rampa și ecranul»; ea intenționează să tipărească o antologie de dramaturgie, un anuar al spectacolelor românești și inițiază o colecție de teatrologie. Pledoaria pentru profesionalism în critică a cronicarei Ileana Lucaciu, s-a bizuit pe constatarea înmulțirii neaveniților în rubricile de teatru ale gazetelor, a comentariilor ce amestecă în considerațiile estetice disputele politice. A propus să facem un apel către ziare și reviste să lărgească spațiile acordate teatrului și să conlucreze în aceste spații cu specialiști. Cristian Tudor Popescu, din consiliul director al ziarului «Adevărul», a solicitat colaborarea tuturor celor ce socotesc că au un cuvînt de spus în exegeza publicistică a actului teatral. Expozeul scriitorului și eseistului Dumitru Solomon, redactor șef al revistei «Teatrul azi» (și membru al Secției de critică) a menționat prezența mobilă și eficace a acestei Secții în UNITER, dar și numărul prea redus de critici tineri, precum și inexplicabila absență a secretarilor literari la unele teatre importante — Nottara, Comedie, Naționalul ieșean. Vorbitorul a chemat criticii la combaterea spectacolelor kitsch, comercialiste, al căror asalt nu e deloc neglijabil. Am mai aflat că revista «Teatrul azi» are o situație materială grea, e silită să apară cu întîrziere și în condiții nepropice. Iată o situație anormală: e singura revistă de specialitate din țară, oficiosul moral al mișcării teatrale; va fi necesar să i se acorde sprijin efectiv pentru ca să iasă din păienjenișul dificultăților. Redactorul șef adjunct al aceleiași reviste, Marian Popescu, membru în Biroul Secției de critică și vicepreședinte al UNITER, a sugerăt că e cazul să ne reorientăm activitatea și să privim mai profund fenomenul teatral de azi în raport cu frămîntările sociale și politice actuale. Sînt cerințe posibile, dar n-am primit din partea vorbitorului și sugestii concrete. Dacă am înțeles bine, ar trebui să-i urmărim cu atenție pe tinerii artiști — ceea ce am impresia că o facem mai toți, totuși — și să stimulăm experiențele — ceea ce, iarăși, am senzația că a făcut-o și pînă acum critica, ba chiar cu o prisosință ce i-a adus în trecut nu puține lovituri directe și indirecte din partea oficialității culturale. Rămîne, desigur, actuală chemarea către sesizarea atentă a modificărilor ce survin în rețeaua instituțiilor de artă teatrală, apariția teatrelor particulare.

Referatul lui Mircea Ghițulescu, secretar al Secției de critică, directorul Direcției teatrelor din Ministerul Culturii, s-a intitulat «Victorii și eșecuri ale criticii teatrale» și a glosat asupra unora din cele esențiale. Cum lucrează criticul? Care e eficiența actului său? Cum se raportează acțiunea sa la ansamblul vieții teatrale? sînt cîteva din întrebările la care vorbitorul a schițat răspunsuri sau prin care a so-

licitat un răspuns colectiv. Una din concluziile sale: liderii de opinie vor fi aceia care vor ști să cîștige încrederea tuturor, nu a unor grupuri. Criticul teatral Miruna Ionescu s-a ocupat, la modul cel mai critic, de unii semnatari de cronică teatrală ce produc confuzie, sînt lipsiți de criterii, deformează realitățile, atacă fără argumente, uneori nedemn, personalități și realizări scenice importante. Asanarea morală a breslei începe să capete contururi de imperativ. Criticul Ludmila Patlanjoglu s-a ocupat de înfăptuirile ce se datoresc criticilor, de inițiativele lor de anvergură, cum ar fi alcătuirea primului lexicon al teatrului românesc. Ea a fost de părere că trebuie resuscitată activitatea editorială în domeniul teatrului și al științei despre teatru, citînd în acest sens o pornire a editurii «Meridiane» către cărți originale și traduceri ale unor studii străine de doctrină teatrală ce nu au apărut pînă acum la noi. Istoricul și teatrologul Ioana Baciu Mărgineanu a avut opinia ca acestor studii să li se adauge și monografii ale marilor regizori și actori. Ea ne-a propus tuturor să medităm asupra definirii conceptului de teatrologie românească, întrucît acum avem acces la toate datele ce pot duce spre atare definire. Intervenția critică a dramaturgului Dumitru Solomon a vizat un mod ambiguu de a face azi critică, prin amestecul de judecăți și prejudecăți. Revista pe care o conduce a hotărît să publice mai multe cronici diferite la același spectacol — care comportă discuții, evident. În cuvîntul ei, Miruna Runcan, inspector în Direcția teatrelor, a pomenit despre nevoia de a se păstra ceea ce a fost pozitiv în activitatea criticilor de pînă acum, «lucrurile bune la care nu ar trebui să se renunțe». Polemicile (serioase) sînt fecunde. Și tot astfel luările de atitudine (întemeiate) față de gugumănii. Ne-a mai amintit că ne scapă un teatru cu milioane de spectatori, acela de televiziune, care nu are «cronică» și se resimte de aceasta. Într-adevăr cronicile de televiziune din presă se îndărătnicesc să discute aproape exclusiv reportajele, aspectele politice, implicațiile TV în viața socială etc. și doar foarte rar ce se petrece în sectorul ei de creație artistică. Criticul Ermil Rădulescu din Brașov a atras luarea-aminte asupra slabei preocupări față de improvizațiile regizorale, proastelor opțiuni repertoriale, ritmului nesatisfăcător al premierelor în multe teatre. Sînt destul de rare, ce-i drept, perspectivele critice asupra acestor fenomene. Criticul Dan Predescu a semnalat cazuri de neprofesionalism și superficialitate (concludent alese) ale unor confrați.

Referatul lui Marian Popescu — în ziua a doua — a propus o viziune critică asupra repertoriului teatral, cu specială privire pe locul ocupat nesatisfăcător de dramaturgia originală și pe înnoirea greoaie din parcela literaturii străine. Nu prea sîntem la curent cu ceea ce apare în lume, deși sînt deschise toate posibilitățile de a ne informa, de a avea contacte cu alții, de a întreprinde schimburi documentare. Printre rosturile criticii ar fi și acela de a da sugestii factorilor ce alcătuiesc programele teatrelor, de a impulsiona cercetările în domeniu. Carmen Mihalache Popa, cronicar al revistei «Ateneu», a formulat cîteva opinii despre «condiția criticului de provincie»; în anumite împrejurări el are sentimentul marginalizării, suferă, nu odată, injoncțiunile teatrului de care e legat geografic și dispune de un acces precar la informația de specialitate. Ne-a reamintit de necesitatea unui buletin apt să anime întrucîtva relațiile dintre colegi, dintre teatre, dintre oamenii «de la centru» și cei din țară. Constantin Paiu a insistat asupra utilității dialogului direct al criticilor cu publicul și cu teatrele. Ioana Prodan, secretar literar al teatrului TV, a apelat la colegii din teatrele dramatice și la cronicari să semnaleze televiziunii spectacolele importante ce ar merita să fie preluate de mass-media. Regizorul Dan Micu, președintele juriului Galei, a subliniat însemnătatea practică a festivalurilor și colocviilor pentru crearea unei solidarități în rîndurile oamenilor de teatru, solidaritate esențială mai ales în momentele de impas ale mișcării. În cadrul competițiilor diverse se poate statornici «un tîrg de actori» înlesnindu-se o mai bună cunoaștere a actorilor de către regizori și directori. Criticul Ion Calion, de la Tg. Mureș, a adus în discuție «criza de public», căutîndu-i explicații. A amendat deruta multor scene în raport cu opțiunile — și mai ales non-opțiunile — în materie de dramaturgie originală. Dan Tudor, secretar literar al Teatrului din Rîmnicu Vîlcea, a pledat pentru un tratament critic serios și obiectiv, nu encomiastic sau clamoros, al spectacolelor și formațiilor teatrale basarabene ce se află acum, ori trec în turnee, prin România. Carmen Tudora, cronicar al revistei «Tomis», a susținut, cu argumentație binevenită și incisivitate, ideea coeziunii de interese ce poate cimenta acțiunea colectivă a criticilor. A cerut înființarea de subsecții (comisii) în măsură să dea profunzime și extensie unora din preocupările noastre. Criticul Cristian Livescu, consilier șef al Inspectoratului de cultură din județul Neamț, a deschis o posibilă strategie a intervențiilor criticii în viața teatrală, ea, critica, putîndu-se institui azi ca «o cenzură estetică» a spectacolelor. A propus să nu neglijăm grupările tinere de teatru amator, ce sînt uneori interesante și active. Ne-a înștiințat — și am aflat cu satisfacție — că se va relua Festivalul spectacolelor pentru tineret de la Piatra Neamț. Regizorul Ovidiu Lazăr de la Iași a fost de părere că generația sa nu-și are criticii ei și s-a plîns de o neglijare, de către critică, a spectacolelor din țară, de analiza superficială a teatralității. În replica lui Constantin Paiu s-a arătat că lungimea, lărgimea, adîncimea analizei depinde de oferta spectacolului; dacă aceasta e pauperă, de ce să se explice «foarte pe larg» cum e cu sărăcia de idei și eșecul artistic dobîndit? Actorul craiovean Ilie Gheorghe a zugrăvit tabloul stării actuale bune a Teatrului Național oltean semnalînd interesantele inițiative repertoriale ale acestuia, izbînzile spectaculare, prezența eficace a regizorilor, relațiile cu străinătatea, adeziunea publicului. El s-a referit la o criză a managementului cultural. George Genoiu a apreciat că s-ar cuveni intensificată preocuparea, în redacții, pentru formarea tinerilor critici. Marian Popescu a făcut o amplă informare asupra Uniunii Teatrale din România, felului cum funcționează secțiile ei, rezultatelor obținute pînă acum, punctelor de program ce n-au putut fi încă transpuse în viață. Actorul Gheorghe Popa directorul Fundației culturale băcăuane «Gheorghe Apostu», ne-a informat despre activitățile acesteia, printre care, în curînd, se va număra și aceea de cercetare, documentare și practică teatrală. Alte intervenții — ale criticilor Ștefan Oprea, Cristina Dumitrescu — au contribuit la animarea dezbaterii.

S-a demonstrat, cred, și cu acest prilej, calitatea criticii, de conștiință a teatrului, ferment al mișcării teatrale, posibilitate teoretică și practică de stabilire a tablei de valori în domeniu, a ierarhiilor reale. Critica mai are a învinge destule anevoințe și a-și eleva profesionalismul, a-și autoconspecta demersul și a se consolida teoretic. Dar a arătat că-și merită încrederea ce i se acordă de către oamenii de teatru lucizi și responsabili, încredere care e un bun de preț al nostru; poate chiar indispensabil.

VALENTIN SILVESTRU

PREZENT ŞI PERSPECTIVĂ

E în interesul nostru să constatăm că teatrul şi critica de teatru îşi urmează unul şi acelaşi destin. Trecînd pe un loc auxiliar în interesul public, teatrul împinge şi critica pe un loc obscur. Pare o platitudine, dar în viaţa practică acest adevăr exasperant de evident capătă forme dramatice de manifestare. În Portugalia la un Congres al A.I.C.T. (Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru) criticii se plîngeau de lipsa de plasament a cronicii de teatru într-o presă prea puţin dispusă să acorde spaţiu unui fenomen atît de puţin elocvent cum este teatrul portughez.

Mai ciudat este că şi un grup de tineri criticI americani erau îngrijoraţi de soarta profesiunii lor — criticul american fiind asimilat cu totul ziaristicii şi obligat să sară cu o dezinvoltură tipic americană de la rubrica de teatru la cea de sport, de aici la rubrica de sinucideri şi înapoi la teatru.

Este cert că valoarea teatrului ridică şi valoarea criticii de teatru, dar întrebarea care se pune este dacă şi critica, la rîndul ei, — în momentele mai mult sau mai puţin tulburi — poate să împingă teatrul pe un loc mai luminat. Aici mi se pare că putem discuta despre rolul şi locul criticii în momentul actual al teatrului românesc, despre victoriile şi eşecurile profesiunii.

Ca totdeauna, teatrul trebuie să lupte pentru supravieţuire mai mult sau mai puţin directă şi criticul de teatru se poate vedea în situaţia de combatant care să-l apere de pericolele nu puţine şi extrem de diverse care îl ameninţă. Pentru că teatrul, astăzi, nu este, cum s-ar putea crede, copleşit numai de griji financiare, în cele din urmă mai uşor de rezolvat. Problema este de a opri un proces de uzură morală legat atît de lipsa de rentabilitate a profesiilor teatrale în prezent şi, în perspectivă, de diminuarea valorii lui sociale cît şi, mai ales, de primejdia de a deveni foarte concesiv cu propriile idealuri, de a abdica, în paşi mici, imperceptibili, de la exigenţele sale ca obiect de artă.

În absenţa oricărei alte instanţe în afara publicului, ale cărui verdicte sînt, totuşi, capricioase, critica poate rămîne un filtru sigur al valorilor şi răspunderea ei va fi imensă, mai ales în România unde operează cu un tezaur incontestabil pe care trebuie să-l apere şi să-l sporească. În ultimul an am intrat în contact cu tendinţe, personalităţi, eşantioane ale teatrului european şi ne-am încredinţat prin experienţă directă că teatrul nostru nu are motive de îngrijorare în nici unul dintre compartimentele sale, inclusiv în acela atît de hulit al dramaturgiei. Am văzut piese străine jucate la noi în ultima vreme, de valori situate sub media dramaturgiei noastre — chiar dacă este vorba de sacrul Havel — şi am văzut la lucru oameni de teatru din Vest care nu ating de multe ori cota maximă a teatrului românesc din ultimele decenii. Este valabil şi invers, e adevărat, dar, oricum, criticul român are de apărat un obiect preţios şi fragil cu arma şi ea preţioasă şi fragilă a scrisului.

Nu este vorba însă de o critică encomiastică şi adezionistă care se extaziază aprioric, copleşită de celebritatea firmei, nici de critica posomorîtă, căreia nimic nu-i este pe plac, ci de o privire luminoasă, binevoitoare şi inteligentă asupra vieţii teatrale.

Apologia frenetică, fără suport analitic, fără dovezi desprinse din spectacol, critica publicitară n-ar provoca distorsiuni ale imaginii asupra vieţii teatrale dacă nu s-ar exercita pe porţiuni privilegiate. Frenezia «critică» faţă de privilegiaţi este direct proporţională cu indiferenţa faţă de cei împinşi la coada topului. Cel puţin două spectacole bucureştene de o expresivitate deloc comună n-au fost purtate pe aripile presei şi televiziunii, numai pentru că regizorii lor nu ştiu să facă vîlvă. E vorba de **Afară în faţa uşii** de la Bulandra în regia lui Mihai Măniuţiu şi de **Ospăţul lui Balthazar** de la Nottara în regia lui Alexandru Dabija. Sînt desigur şi alte exemple atît la Bucureşti cît şi în ţară, dar le-am evocat pe cele mai flagrante. Desigur, în asemenea cazuri secţia de critică a Uniunii Teatrale ar putea interveni cu ajustările necesare şi poate n-ar strica o întîlnire a membrilor ei la sfîrşit sau la început de stagiune unde să se prezinte un Raport colectiv care să fixeze o imagine cît mai fidelă a valorilor şi a eşecurilor apărute pe parcursul unei stagiuni şi care, eventual, să fie pus la dispoziţia directorilor de teatre.

Trebuie să admitem, totuşi, ideea unei bifurcări a criticii de teatru, să admitem existenţa complementară a criticii publicitare — o critică de întîmpinare cu scopuri precise şi demne de toată lauda — alături de critica analitică, singura formă a criticii care îi pune pe creatori în situaţia de a reflecta asupra propriei opere.

Problema este însă că din critica pe care am numit-o publicitară s-a desprins ca o malformaţie un fel de cronică a zvonurilor pe care o ilustrează cu maximum de neglijenţă şi vinovată lipsă de informare, nu numai jurnalişti ci şi critici experimentaţi.

Este clar că noi ierarhii se vor produce în următorii ani în cîmpul criticii de teatru, dar liderii de opinie nu vor fi alţii decît aceia care vor şti să cîştige încrederea tuturor oamenilor de teatru şi nu a unor grupuri redacţionale, a ziaristului onest care scrie despre teatru dinăuntru, din sala de spectacole, şi nu din afară, adică din culise.

MIRCEA GHIŢULESCU

LOTERIE ŞI STRATEGIE

E destul de greu să poţi răspunde la întrebarea de ce a fost aleasă o anume piesă din repertoriul dramaturgiei străine. Întrebarea, cînd nu e pusă de circumstanţă, relevă mai multe lucruri interesante care aparţin unor moduri de a gîndi realitatea fenomenului teatral pe cît de diverse, pe atît de explicabile pînă la un moment dat. Pentru cel care încearcă să evalueze posibilele răspunsuri, unul dintre factorii primi este negocierea contextelor — de diferite calibre — de natură social-politică, economică şi artistică, toate active într-un chip relativ surprinzător după decembrie '89. Căci mi se pare că e o abordare malformată, aceea prin care se scontează evitarea oricărei atingeri de o realitate invadată sau infestată — după caz — de convulsiile social-politice şi economice ale ultimului an. Cum şi neluarea în calcul a structurilor mentalităţii guvernînd lumea teatrului. Ori, din acest ultim punct de vedere, răspunsul la întrebarea de mai sus nu poate ocoli cîteva chestiuni sensibile.

Una dintre acestea priveşte chiar problema autorilor străini jucaţi actualmente în teatrele noastre. Cum se ştie, barajul informaţional din vremea regimului ceauşist a anemiat considerabil un circuit vital al teatrului românesc reprezentat de autorii contemporani străini. După decembrie '89 se poate lesne observa apariţia unui fenomen contradictoriu — teatrele nu mai iau în considerare oferta autohtonă, decît în slabă măsură, dar, pe de altă parte, nu propun încă evident recuperarea marilor valori ale teatrului european. Explicabil şi acum este că autori precum polonezul Mrożek apar în repertorii cu una şi aceeaşi piesă sau cehul Havel cu tripticuri din piesele scurte ori cu **Garden Party**. Funcţionează şi acum o selecţie nediferenţiată, cînd nu e comoditatea preluării ori considerentul circumstanţei, care nu are în vedere strategiile artisticului ci, mai degrabă, pe acelea ale unui calcul. Traiectoriile acestui calcul sînt adesea surprinzătoare, iar critica teatrală, dacă stăm să ne gîndim o clipă, poate abia acum, dacă poate, să le analizeze. Dramaturgia europeană a ultimelor decenii, spre a nu spune şi despre cea americană sau din alte continente, este cunoscută fragmentar. Studii sau eseuri aplicate înnoirilor majore ale scrisului dramaturgic au fost foarte puţine şi faptul acesta înseamnă o marcă decisivă pentru credibili-

tatea criticii ca parte a fenomenului cultural.

Oferta piesei străine în repertoriu, nu mai are cum recupera astăzi enormul handicap al cîtorva zeci de ani cînd n-au putut fi jucate opere celebre de Ionescu, Harold Pinter, Havel, Tom Stoppard, Boto Strauss sau Heiner Müller, Sam Shepard şi cîţi alţii. Pentru teatrul românesc de azi, cred că mai importantă este nu atît acţiunea recuperatorie şi reparatorie într-o ordine morală a valorilor absente — importantă şi aceasta — cît, mai ales, punerea în valoare a forţei de asimilare, prin formule noi spectacologice, atît a informaţiei prin textele noi cît şi a modurilor inedite de comunicare, forţă de asimilare recunoscută a teatrului nostru.

Pătrunderea piesei străine în repertorii se produce astăzi pe diferite căi. Nu vreau să vorbesc acum despre texte proaste sau mediocre, care se sprijină pe cîrja dorinţei de cîştig dubios. Nu, nu despre această situaţie meritã să vorbim, cît mai ales despre dilemele, false sau nu, pe care le creează dorinţa, iniţiativa instituţiilor de spectacol de a juca piese din dramaturgia străină.

Situaţia nu poate evita o gîndire matură a factorului uman dar şi a contextelor în care acesta va fi relevant. Sentimentele general-umane, pe care unele piese din repertoriul clasic le susţin, capătă în piesele contemporane determinări de context diferite. Perioada acestui an şi jumătate care a trecut dezvăluie un context social agitat. Care este rostul şi rolul omului în noua societate? Cuvîntul **nouă** are acum doza lui de convenţional. Care este modul de raportare la social, la derutantele semnale ale vieţii comunitare? Economic vorbind, viaţa unei familii începe să fie determinată de un alt flux al informaţiei cu care nu era obişnuită pînă acum, de elemente ale unei alte mentalităţi privind destinul copiilor lor, de o altă apreciere ale propriilor performanţe sociale. Oferta de participare la viaţa socială — aşa cum se poate anticipa — va fi mult sporită dacă evoluţia structurilor social- politice nu ne duce înapoi, acolo unde am fost atît de egali unii cu alţii încît riscam să citim aceeaşi carte şi să vedem acelaşi tip de spectacol. Activarea naţionalismului prin proceduri amintind de perioade negre din istoria europeană dar şi din aceea a României, susţinută nu de o filosofie a istoriei şi a culturii, ci, mai degrabă, de o barbară înapoiere mentală apelînd la demagogica arborare a tricolorului peste un îngrozitor fals existenţial care a fost regimul lipsei libertăţii de exprimare, această resuscitare a naţionalismului demagogic devine o frînă culturală inacceptabilă. Ea va acţiona retrogradant asupra oricărei tentative de înnoire repertorială prin piesa străină sau formulă spectacologică aptă să îmbogăţească experienţa noastră de cunoaştere prin teatru. Campionii unui puritanism estetic care nu o dată s-a manifestat prin delaţiune vor acredita ideea, cum s-a şi întîmplat, că poporul nostru nu de acest tip de teatru are nevoie. Ca şi altădată se va acredita ideea că «ştim noi ce trebuie să se joace pe scenă».

Ori, negocierea contextului politic din perspectiva dramaturgiei străine nu poate escamota în faţa publicului răspunsul la întrebări dureroase, poate, privind destinul nostru istoric. Noi am cunoscut prost mari momente ale propriei noastre istorii, iar specia teatrului politic nu a avut cum să se dezvolte pe scena românească de azi. O motivaţie culturală a alegerii unor piese din dramaturgia europeană s-ar putea înscrie şi în acest perimetru al teatrului politic alături de altele referitoare la comedie şi alte specii.

Susţinerea culturală a apariţiei pe scenă a unor piese din dramaturgia străină este un element important al vieţii teatrale. Noi ar trebui să fim în măsură să oferim, prin scris, cînd apreciem un Havel, un Ionescu sau un Peter Weiss, evaluarea contextului în care este prezentată piesa. Publicul ar putea fi astfel avizat în legătură nu numai cu tipul de umanitate propus de piesă, ci şi cu recordul social presupus de ea. Socializarea informaţiei transmise de piesă devine, şi prin critică, un agent dinamic al fluidizării unor tensiuni sociale. În critica occidentală, evaluarea piesei străine reflectă, în afara cazurilor de opţiune politică manifestă, selecţia elementelor de interes atît pentru modul dramaturgic respectiv, cît şi pentru viziunea de spectacol.

Sistemul de referinţe oferit de marile piese ale dramaturgiei străine, ale celei europene nu este o necunoscută absolută pentru publicul nostru. El conţine determinări ale factorului naţional deosebit de semnificative pentru evoluţia structurilor mentale. Lumea valorilor europene, la care cultura noastră a contribuit şi să sperăm că o va face de acum înainte cu atît mai tare, nu poate face abstracţie de circulaţia subterană a acestor determinări etno-psihologice şi de structuri sociale. Reprezentarea lor prin teatru urmează trasee de elaborare deosebit de complexe, unde imaginile textului sînt la fel de importante ca şi imaginile spectacolului. Cînd Edward Bond a scris o piesă despre violenţă în societatea occidentală imaginea folosită de el a fost una trimiţînd la obscurele instincte care-l făceau să supravieţuiască pe omul primitiv — în piesa **Salvat** e vorba despre lapidarea unui copil. Şocul publicului britanic a fost vizibil — unei societăţi evoluate, sofisticate i se oferea, printr-o imagine puternică, chintesenţa violenţei ca forţă iraţională a umanului. Scrisă în contextul primelor semne ale violenţei socializate (huliganismul, rapacitatea distribuţiei venitului social), piesa lui Bond, ca multe altele scrise atunci unde se pun întrebări vizînd raporturile umane fundamentale, a grăbit sfîrşitul cenzurii în Marea Britanie. Să ne gîndim la primele semne ale violenţei de toate naturile care au apărut în societatea românească imediat după '89.

Important mi se pare, astăzi, ca selecţia repertorială din dramaturgia străină să evalueze inteligent modalitatea de a crea noi motive de interes pentru public, alături de perspectiva de a crea posibilitatea regizorului şi actorului să acceadă la universuri culturale inedite. Dramaturgia marilor nume din Europa este evident foarte puţin cunoscută. O prospecţie motivată cultural poate provoca deschideri noi pentru omul de teatru, dar şi pentru artele vizuale. Orice spectacol de teatru induce elemente de cultură materială şi spirituală. O piesă de Genet, cum este **Balconul** de pildă, presupune o ecuaţie a acestor elemente diferită de una ipostaziată de o piesă shakespeareană. Spiritul timpului îşi va spune inevitabil cuvîntul dar în directă legătură cu oferta auctorială şi cu viziunea regizorului. Ceea ce pentru noi a fost şi va fi un reazem sufletesc — mă refer la autorii clasici, la miza pe care am pus-o pe reprezentarea lui Shakespeare, Cehov, Caragiale, Ibsen — poate fi reconsiderat şi din punctul de vedere al altor formule spectacologice. Instituţia teatrală, astăzi, la noi, nu este concurată, din punctul de vedere al creativităţii, al modalităţii de educare publică, de vreun alt sistem sau reţea de spectacole, de genul celei născute de mediul universitar sau de iniţiativa liberă a formării de grupuri teatrale care să cerceteze şi să producă spectacole în funcţie de derapajele existenţiale acute sau de forţele contradictorii care agită societatea românească. Ar fi fost şi acestea posibile căi de absorbţie a pieselor din dramaturgia străină, modelate conform necesităţilor spirituale ale microgrupurilor sociale sau din perspectiva răspunsului uman dat factorului politic, economic ş.a.m.d.

MARIAN POPESCU

GALA NAȚIONALĂ A RECITALURILOR DRAMATICE,

EDIȚIA A IX-A, BACĂU, 21—25 MAI 1991

ASTA-I SITUAȚIA!

ORGANIZATORI:

Ministerul Culturii; Uniunea Teatrală din România; Prefectura Județului Bacău; Inspectoratul pentru cultură al Județului Bacău; Centrul Internațional de Cultură și Arte «George Apostu»; Televiziunea Română; Teatrul «Bacovia»

SPONSORI:

«INTERCONTEMPRESS» București; «ALTINIDA» Bacău; «CAMERA DE COMERȚ ȘI INDUSTRIE» Bacău; «CONCENTRICON SELF LTD» Bacău; Revista «MONITOR» București; Ziarul «DEȘTEPTAREA» Bacău; Săptămînalul «PUR ȘI SIMPLU» Bacău; Editura «SCAIUL» București; ASOCIAȚIA UMORIȘTILOR ROMÂNI; ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ BACĂU

JURIUL:

Președinte — Dan Micu; Membri — Victoria Cociaș, Cristian Buricea, Val Condurache, Constantin Donea, Ilie Gheorghe, Ștefan Oprea

COMPETITORI ÎNSCRIȘI: 39

COMPETITORI PREZENȚI: 30

TEATRE ȘI TRUPE TEATRALE REPREZENTATE: 18

INSTITUȚII DE ÎNVĂȚĂMÎNT ARTISTIC-TEATRAL REPREZENTATE: 2

PREMII ANUNȚATE: 9

PREMII ACORDATE: 7

PREMIAȚI:

Radu Botar (Teatrul de stat Turda); Viorica Vatamanu (studentă an. IV, Academia de teatru și film București); Tatiana Ionesi (Teatrul «Bacovia» Bacău); Elvira Platon (Teatrul «Eugen Ionescu» Chișinău — Rm. Vîlcea); Cristina Cherț (studentă an. I, Conservatorul de arte «George Enescu» Iași); Kozsik Jozsef (Teatrul Național Tg. Mureș); Marius Bodochi (Teatrul Național Cluj)

Aceasta ar fi «caseta tehnică», așa cum ne-am obișnuit a numi, impropriu de altfel, datele obiective ale unei manifestări de gen, începînd cu familiara premieră și terminînd cu festivalul, național sau internațional. Cum parada artei actoricești de la Bacău are, de-acum, tradiție, numărîndu-se printre primele reuniuni teatrale ciclice inițiate de teoreticieni și de profesioniști ai teatrului contemporan românesc (prima ediție s-a consumat în anul 1972), socotim necesare, în deschiderea considerațiilor noastre pe marginea ediției din acest an, cîteva observații, să le spunem, de principiu.

În intenția, declarată și înscrisă în regulamentul «galei» la începuturile ei, a celor care au lansat-o — Secția de critică teatrală din fosta A.T.M., revista «Ateneu» și Teatrul dramatic «Bacovia» —, competiția urma să ofere unor actori din primul eșalon valoric al scenei românești posibilitatea demonstrării virtuților creatoare de care dispuneau, într-un turnir profesional de maximă altitudine artistică. Recitalul, adică evoluția individuală în care actorul își asumă riscul și-și acordă șansa celei mai severe confruntări cu publicul, trebuia să însemne, în asemenea circumstanțe, nu doar apelul la o îndelungată și confirmată experiență în dialogul cu sala, dar și un moment de complexă armonizare a textului, ales și «lucrat» cu un minimum de recuzită, cu lumina, eventual cu fundalul coloanei sonore, toate acestea transformîndu-se în parteneri efectivi de joc. În limita celor treizeci de minute puse la dispoziție, actorul trebuia să atingă cota cea mai de sus a posibilităților sale de exprimare artistică, utilizînd nu doar întregul instrumentar clasic de stabilire a comunicării cu publicul, dar și ceea ce este specific și definitoriu doar sieși, personalității sale distincte și unice. Gala de la Bacău, gîndită astfel, se anunța și se dorea a fi o sărbătoare a artei interpretative la care nu puteau aspira decît puțini aleși.

Fără a întruni formula ideală de participare, primele ediții s-au menținut, totuși, în limite calitative convenabile; să reamintim, și să ne reamintim, că pe lista de onoare a Galei s-au înscris atunci nume precum cele ale unor Emil Botta, Olga Tudorache, Amza Pellea, Silvia Ghelan, Tamara Buciuceanu, Ileana Ploscaru, Silvia Popovici, Dionisie Vitcu, Tudor Gheorghe și altele asemenea. Datorită lor, Gala de la Bacău căpăta statut de eveniment teatral și-și justifica serios coeficientul de interes cu care era așteptată și frecventată.

Replica tineretului n-a întîrziat. **Gala tînărului actor,** de la Costinești, s-a conturat ca un imperativ bine motivat, s-a impus și a rămas. S-a stabilit, pentru participarea la această întîlnire a marilor promisiuni, și o limită de vîrstă: 32 de ani, dacă reținem exact. Limitarea, deși convențională, își avea rațiunea ei: primii aproximativ 10 ani de practică scenică sînt, de obicei, în măsură să decanteze incertitudinile. Se pare că hotarul acesta a fost mutat la cifra 35. Mă rog...

Între timp, timid la început, cu viguroasă nonșalanță mai apoi, regulamentul reuniunii specializate de la Bacău a fost ignorat. Dacă la Costinești prezența unui actor «netînăr» ar fi, desigur, ridiculizată, la Bacău poftește, acum, cine vrea. Și cu ce vrea. Pentru a ne limita doar la exemplul recentei ediții, vom arăta că cel puțin jumătate dintre oaspeții competitori ar fi trebuit aplaudați (sau invers) la apropiata întîlnire de la Costinești. Unii au fost foarte buni, dovadă stă și numărul de premii atribuite de juriu. Dar asta nu schimbă datele problemei. Li se poate reproșa însă doar lor faptul de a fi confundat locul potrivit? Nu, de vreme ce pe ultima filă a programului manifestării citim: «Compania de Turism pentru Tineret acordă PREMIUL TINEREȚII unui **tînăr actor** (s.n.) premiat la Gala Națională a Recitalurilor, constînd din invitarea la ediția 1991 a Galei Tinerilor Actori de la Costinești **(fără participare la concursul de preselecție)».** (s.n.) I-auzil ÎȚi susții, deci, întîi teza de doctorat și, dacă obții respectivul titlu științific, ești

primit la facultate fără concurs de admiterel După Bacău, în această plăcută stare se află o tînără studentă (adică o viitoare tînără actriță), de altfel prezentă cu un recital remarcabil, Viorica Vatamanu.

Însă codicilul mai sus reprodus nu invită doar la încălcarea regulamentului Galei Naționale a Recitalurilor Dramatice, cuprinde și o fină ironie la adresa organizatorilor ei. Ultima subliniere, a noastră, din fraza citată atrage atenția asupra faptului că, la Costinești, se macină altă făină, acolo nu ajunge nimeni pînă cînd nu se supune unei firești preselecții. Nu se vine, altfel spus, cu orice. Foarte corect!

Și din acest punct de vedere, afișul ediției a IX-a a Galei băcăoane s-a înfățișat, hai să folosim cel mai blajin cuvînt, aiuritor. Am asistat la confuzii inexplicabile între noțiunile de «recital» și «recitare» sau la alăturări paralizante de evoluții temeinice — prin inteligență și sensibilitate, prin gînd frumos urmărit și așezat într-o asemenea împrejurare — cu altele, care ar fi fost comice, dacă n-ar fi întristat și neliniștit. Înțelegînd anapoda strigarea «fără cenzură», o seamă de participanți s-au dat în prinveliște ignorînd necesara decență profesională și atentînd nu doar la bunul lor prestigiu (aceasta fiind, în fond, o chestiune particulară), dar, în egală măsură, la prestigiul Galei și, firește, la cel al colectivului din care veneau. Un teatru cu strălucită carte de vizită, cum este cel din Piatra Neamț, îngăduie junelui Aurelian Burtea («n-am avut ce-i face, bădie, n-a vrut s-asculte», avea să-mi spună, într-o întîlnire întîmplătoare, pe peronul gării din Bacău, directorul dramaticului pietrean) să urce pe scena Galei cu o clamare ambigenă și lunatică a **Luceafărului** eminescian; de la Turda (de unde avea să se ivească și cea mai neașteptat-frumoasă surpriză), Cornel Miron ne înfățișează, sub titlul **Ilie Resteu-Prometeu,** o împerechere năzdrăvană de texte care se băteau în capete (greșit și ignobil atribuite, unul peste altul, lui Marin Preda, săracul!), pe care le hăulește cu simț de răspundere, înfiorîndu-ne total; colega sa de instituție, Narcisa Pescar, într-un prea frumos strai rustic, și-a înmlădiat glasul a extaz rostind stihuri coșbuciene și ne-a demonstrat cu gesturi precise cum strălucesc în luminiș «zările de farmec pline», cum «zboară mierlele-n tufiș», dar și care este cea mai convenabilă poziție dacă vrei să privești «fără de țintă-n sus»; Gheorghe Pîrli, actor stimabil și director al Teatrului «Luceafărul» din Chișinău, ne povestește trei întîmplări «vesele», scrise de Gheorghe Urschi, apelînd la un haz gîdilicios, revolut nu doar în teatru; Kozsik Jozsef, de la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, ne propune două recitaluri, unul în limba maghiară, cu tensiune emoțională bine temperată, cu ritm interior atent dirijat și altul în limba română, cu fragmente din **Plîngerea lui Dracula,** de Corneliu Leu. Din motive (artistice?) care ne-au rămas tăinuite, interpretul stăruie în a ne convinge că Vlad Țepeș era, în închisoare, într-o fază confuză a sănătății sale mintale și că manifesta o apetență îndîrjită pentru perversiuni aplicate propriei persoane. E drept că în demonstrarea respectivei îndeletniciri își întoarce, pudic, personajul cu spatele la sală; care sală era populată, din întîmplare, atunci, și cu un număr important de copii, afișul programînd două recitaluri adresate, în primul rînd, lor. Dar... cîți spectatori, atîtea jurii! Cel oficial, și singurul îndreptățit să stabilească ierarhia valorilor, i-a acordat amintitului actor un premiu. Se poate și-așa.

Am mai putea produce asemenea exemple, dar le considerăm suficiente pe acestea în susținerea obligativității preselecției într-o reuniune teatrală competițională care se respectă. Pledam în acest sens și după Festivalul Internațional de Teatru Scurt de la Oradea. Atunci aduceam în discuție și chestiunea respectării specificului anunțat. Ce bine le-ar fi stat, la Bacău, unor recitaluri-etalon, prezente la Oradea, cum au fost **Arta iubirii,** oficiat de Valeria Seciu, de la Teatrul Mic, sau **Cuvîntări nerostite...,** realizat de Ida Iarcsek Gaza, de la Teatrul German de Stat din Timișoara!

Ceea ce rămîne, însă, și îndreptățește efortul generos concentrat care a făcut posibilă ediția a IX-a a Galei, sînt izbînzile. Și ele n-au lipsit. Nu le vom putea menționa, măcar într-o înșiruire necomentată, pe toate. Cerem iertare celor care nu vor fi amintiți aici și-i încredințăm de întreaga noastră prețuire. Prin prezența lor temeinică ne-au întărit convingerea că teatrele noastre au, în continuare, forțe redutabile, chiar dacă, în unele cazuri, mai puțin știute, pe care se pot sprijini importantele spectacole viitoare.

Prezența cea mai originală a întregii manifestări a fost izbutită de Radu Botar, de la Teatrul de Stat din Turda. Practic, recitalul său a durat vreo trei zile. Profitînd de faptul că era, să spunem, necunoscut, și-a confecționat o înfățișare cumva stranie, de misionar sectant, cu care bîntuia prin foaiere sau medita îndelung pe un scăunaș, în preajma lojilor juriului și criticii, iritînd și chiar neliniștind pe unii și pe alții. Dar, pașnic în tot, a fost lăsat să-și vadă de treabă. În ultima zi a competiției, după o prezență ceva mai agitată într-o lojă, apoi în stal, a urcat, neanunțat, pe scenă, producînd un recital memorabil compus, în marea lui majoritate, din texte de Nichita Stănescu și Luigi Pirandello: **Din punct de vedere.** Fără îndoială, evoluția lui ar fi întrunit aprecierile cele mai favorabile (inclusiv premiul obținut) chiar dacă n-ar fi fost precedată de insistenta pregătire extrascenică. Socotim însă că Radu Botar a brevetat, cu inteligență și, nu în ultimul rînd, cu umor de bună calitate, o formulă de recital complex, din păcate cu valoare de unicat, pentru că orice tentativă de preluare și utilizare a ei în viitor mi se pare dinainte condamnată. Pentru a fi corecți, trebuie să semnalăm însă, din ce am văzut, o scurtă introducere oarecum similară a unui recital la Costinești, în vara lui 1983.

Monodrama **Sinuciderea unei cochete,** de Tudor Popescu, s-a înscris, grație sensibilei și nuanțatei translări scenice aparținînd actriței Virginia Itta Marcu, de la Teatrul dramatic Brașov, între momentele de vîrf artistic ale reuniunii băcăoane. Ne-a încîntat, apoi, în egală măsură, abila structurare a textului selectat din poezia lui Ovidiu Genaru și reliefarea neostentativă, cu o exactă înțelegere, a sensurilor și ideilor cuprinse în colaj de către Tatiana Ionesi, de la Teatrul «Bacovia». O viguroasă demonstrație de fantezie, ritm, rostire și culoare a adus în Gală Marius Bodochi, de la Naționalul clujean, cu fragmente din **Iașii în carnaval** și din cantonete de Alecsandri. Fără a repeta impecabila evoluție de la Oradea, foarte tînăra Elvira Platon, din trupa Teatrului «Eugen Ionescu», aflată temporar la Rîmnicu Vîlcea, s-a numărat printre protagoniștii de la Bacău, propunînd de această dată, sub titlul **Din întîmplare, o femeie,** trei ipostaze ale feminității — adolescența, maternitatea, amurgul. Partea finală, (și suplimentară) a textului compus «din lirica universală» a rupt însă neinspirat echilibrul stabilit pînă atunci, în defavoarea întregului. Se cuvine menționat faptul că publicului i-a fost pus la dispoziție, într-un program ad-hoc, alături de prezentarea actriței și a fișei sale de creație, și textul recitalului (mai puțin finalul amintit); a fost singurul caz în materie înregistrat aici.

De altfel, recitalurile în care selecția partiturii dramatice ar fi reclamat, dacă nu participarea unui profesionist, cel puțin o mai atentă aplecare asupra logicii interne conținute, n-au lipsit și n-au rămas fără efect incomod asupra punții de comunicare întinsă de actor sălii. În această situație au fost, spre exemplu, studenții Patric Petre Marin și Pușa Darie, primul de la București, colega sa — de la Iași, Ioana Ene, de la teatrul gazdă, Tomi Cristin, de la Teatrul «Ion Creangă» din București, Valentina Buzdugan — Uniunea oamenilor de teatru, Chișinău.

Într-o zonă apropiată celei a învingătorilor (încununați sau nu) s-au situat recitalurile susținute de Petre Panait (Teatrul de stat Oradea), Veronica Ciolpan (Uniunea oamenilor de teatru, Chișinău), Carol Erdos (Teatrul de Nord, Satu Mare), Cristina Cherț (studentă la Conservatorul «George Enescu» din Iași — premiată), Cristina Anca Ciubotaru (Teatrul pentru copii și tineret «Luceafărul», Iași), Doina Preda (Teatrul Național Tîrgu Mureș).

Și încă ceva. Am plecat de la Bacău cu următoarea interogațiune retorică: dacă oricine are libertatea de a formula opinii **pro** și **contra** legate de un fapt artistic teatral (uneori, așa cum am citit nu de mult într-o revistă ieșeană, combătînd punctul de vedere al altcuiva, chiar dacă respectivul combatant mărturisește că n-a văzut spectacolul în discuție), un membru al juriului, deci o persoană importantă, care și-a asumat răspunderea de a judeca, pe cît se poate imparțial, pe cei înscriși într-un turnir profesional, poate să se pronunțe în stabilirea ierarhiei valorilor fără să fi zăbovit decît accidental în sala de spectacol?

■ CONST. PAIU

La începutul lunii septembrie 1991 ne-a părăsit marea doamnă a teatrului românesc, Elvira Godeanu. Împlinise, în mai, 87 de ani şi fusese sărbătorită, măcar de data aceasta, aşa cum se cuvine. Participînd la întîlnirea de la UNITER şi apoi la cea din casa actriţei, colaboratoarea noastră Ludmila Patlanjoglu a înregistrat cîteva dintre ultimele gînduri şi amintiri ale Elvirei Godeanu, pe care le publicăm ca un pios omagiu.

ELVIRA GODEANU — ULTIMELE GÎNDURI

Un spectacol insolit mutase pentru o seară teatrul în casa actriţei Elvira Godeanu. Decorul: un interior elegant cu mobile stil, cu tablouri de artă, străjuit la intrare de chipul de bronz al amfitrioanei, imortalizat de sculptoriţa Miliţa Pătraşcu. Din distribuţie făceau parte nume de prestigiu ale scenei româneşti: Dina Cocea, Irina Răchiteanu Şirianu, Tamara Buciuceanu, Leopoldina Bălănuţă, Brînduşa Zaiţa Silvestru, Irina Petrescu, Simona Bondoc, Ilinca Tomoroveanu, Rodica Mandache, Anca Berechet, Ovidiu Iuliu Moldovan, Traian Stănescu, Adrian Pintea, regizorii Mihai Berechet, George Teodorescu, criticii Valentin Silvestru, Julieta Ţintea, Ludmila Patlanjoglu, scriitorul Dinu Săraru. În rolul principal: marea artistă, care sărbătorea 87 de ani de viaţă şi 50 de ani de teatru. S-au rostit cuvinte de dragoste şi de preţuire, s-au evocat amintiri. Cu ochii în lacrimi, cu glasul vibrînd, actriţa Elvira Godeanu ne-a mărturisit:

«Este o clipă pe care am aşteptat-o cu bucurie şi m-a emoţionat că au răspuns la invitaţia mea. Mi-au umplut casa de flori şi mi-au creat o stare minunată pe care ştiu că n-o s-o mai trăiesc. Am simţit nevoia să-i am alături de mine în marea mea pasiune pentru teatru... Sînt fericită cu trecutul meu, cu ceea ce am făcut pe scenă sau în viaţă. Sînt fericită că am avut şi această frumoasă zi. În această seară teatrul a venit la

NICOLAE BRANCOMIR

Era din rasa acelor actori care fac din teatru un crez de viaţă. A juca însemna pentru el a sluji, a oficia un ritual, cu bucurie şi cu sentimentul răspunderii totodată. De aici, devotamentul său nețărmurit pentru prima scenă a ţării, Teatrul Naţional din Bucureşti, în trupa căruia a fost primit încă student fiind şi pe care nu l-a părăsit niciodată, timp de şase decenii.

Elev al lui C.I. Nottara — din aceeaşi familie cu G. Calboreanu, Tony Bulandra, George Vraca, Ion Manolescu, Al. Critico, V. Valentineanu, Marcel Gingulescu —, el a debutat în 1926 într-un spectacol al maestrului său, alături de Agatha Bîrsescu, remarcîndu-se imediat prin frazarea clară şi precisă, prin sunetul glasului. Părea destinat, mai întîi prin darurile sale naturale — o statură impunătoare şi o voce sonoră, penetrantă —, apoi prin formaţie, rolurilor de factură romantică din repertoriul clasic, românesc şi universal. De aceea, în perioada cea mai fastă a carierei lui, cea interbelică, a jucat nenumărate asemenea roluri, impunîndu-se prin noblețea ţinutei, prin rostirea limpede şi nuanţată, prin modulaţiile semnificative ale vocii sale de un timbru major, rezonant, ajungînd treptat la creaţii importante. A fost, astfel, Ovidiu din piesa omonimă a lui Vasile Alecsandri, Oedip (Sofocle), Zmeul din **Înşir'te mărgărite** sau Arhanghelul Mihail din **Cocoşul negru** de Victor Eftimiu, dobîndind adevărata consacrare prin rolul Aligi din **Fata lui Jorio** de Gabriele D'Annunzio (1939). Distribuit cu precădere în piesele în versuri, datorită capacităţii sale de a pune în valoare poezia cuvîntului, ritmurile şi tonalităţile incantatorii, s-a distins în **Legenda funigeilor** de D. Anghel şi St.O. Iosif, **Prinţesa îndepărtată** de Edmund Rostand, **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan. Dar munca şi perseverenţa i-au adăugat noi valenţe de expresivitate, gama rolurilor interpretate cuprinzînd deopotrivă tragedia, drama (mai ales istorică) şi comedia. A fost prezent pe scenă

mine. Radioul a difuzat în mod special în această zi de sărbătoare un recital dedicat vieții și activității mele artistice, realizat de un om tînăr, sensibil și talentat, criticul Julieta Țintea. Am trăit acea senzație teribilă și crîncenă cînd aveam premieră. Mi s-a oferit posibilitatea din nou, de astă dată pe calea undelor, să fiu aproape de public. Grație priceperii realizatoarei totul s-a desfășurat foarte natural, emoționant, adînc. Senzația de spectator la propriile tale spectacole este ciudată. Nu-ți mai dai seama că ești tu, personajele îți pătrund în suflet și în gînd. O șansonetă — cu ale cărei acorduri voi muri în suflet — mi-a readus în memorie atmosfera unui timp, parfumul Bucureștiului interbelic de care mă leagă atîtea amintiri. Am putut să petrec sublime momente revăzînd cu ochii minții prezențe ființe ale scenei, care m-au marcat afectiv, uman și profesional: George Vraca, Nicolae Bălțățeanu, Emil Botta, Mihai Popescu, Ion Iancovescu, Birlic, George Calboreanu, Mimi Botta, Tanți Cocea.

M-am simțit iar aproape, pentru o clipă, de vechea pleiadă strălucită de regizori ai Naționalului: Paul Gusty, Soare Z. Soare, Moni Ghelerter, Sică Alexandrescu, Ion Șahighian. Am fost alături de Liviu Rebreanu, care m-a invitat să viu în colectivul primei scene a țării, sau de Camil Petrescu, căruia îi datorez creația din Joița lui Caragiale. M-am întîlnit cu personaje din marele repertoriu pe care le-am iubit foarte mult: Zoe, Arkadina, Claire Zahanassian, Doamna Maria, Mașa.

Am retrăit emoția cînd am pășit pentru prima oară în teatru și cînd în comisia de admitere la Institutul de Teatru se aflau: Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filloti, Ion Livescu, Ion Manolescu. Am revăzut ființe dragi pe care le-am iubit nespus și care au dat un sens existenței mele aducîndu-mi foarte multă căldură, dragoste și lumină — mama, Iosefina, și soțul, inginerul Camil Roger. Este ca și cum ar respira lîngă mine. Sînt aici, vorbim, călătorim împreună prin amintiri și călătoriile noastre sînt frumoase pentru că avem amintiri frumoase. A fost un cadou frumos.

Recitalul mi-a trezit pentru o clipă gîndul: oare toate astea au fost sau nu au fost? Și totuși **au fost**. Aceste dovezi de afecțiune și de prețuire mă copleșesc și viața mea continuă să aibă **un sens**».

Un sens și o viață care au dat viață și sens teatrului românesc, constituindu-se într-una din paginile de aur ale istoriei sale.

LUDMILA PATLANJOGLU

în mai toate dramele istorice ale lui Nicolae Iorga, în dramele lui Ion Luca (cu mare succes în **Femeia Cezarului**), trecînd în **Despot Vodă** de Alecsandri de la Toroipan la Boierul Tomșa, dovedindu-se un interpret remarcabil al multor personaje din dramaturgia shakespeareană, de la Edmund (**Regele Lear**) la Actorul din **Hamlet**, de la Ford (**Nevestele vesele din Windsor**) la Agamemnon, în primul spectacol românesc cu **Troilus și Cresida** (1936) în regia lui Soare Z. Soare, cu George Vraca și Elvira Godeanu în cuplul liric. A strălucit prin vervă în **Paharul cu apă** de Scribe, a «electrizat sala» în **Ospățul nebunilor** de Sem Benelli. A lucrat cu regizori de formații și stiluri diferite, de la Nottara la Paul Gusty, de la Ion Șahighian la Soare Z. Soare sau Ion Sava, de la Fernando de Cruciatti la Sică Alexandrescu, Sanda Manu sau Horea Popescu. S-a integrat cu conștiinciozitate și profesionalism în orientările teatrului românesc de după 1948, adaptîndu-se mai greu tendințelor spre naturalism și uniformizare, revenind în atenție în momente de regăsire a adevăratei teatralități, distingîndu-se în spectacole cu piese de Dürrenmatt (**Vizita bătrînei doamne**, **Romulus cel Mare**), Miroslav Krleza (**Domnii Glembay**) sau de autori români clasici și contemporani, cu aceeași ținută elegantă ce-l evidențiază în orice împrejurare.

A fost societar clasa I al Teatrului Național.

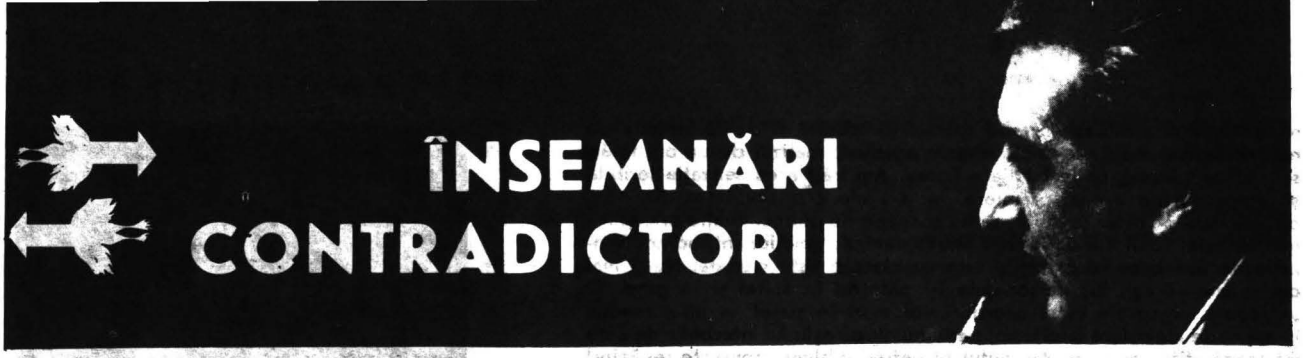
A fost, mai ales, un actor care a ridicat arta cuvîntului la rangul unui adevărat cult, însoțind emisia nuanțată cu gestul adecvat ce întregește și amplifică sensurile. «Înălțime și jest» — așa l-a definit un hîtru scornitor de porecle din lumea teatrului. Hîtrul nu băgase de seamă că, pentru Brancomir, la început a fost **cuvîntul**, a cărui cizelată și savantă rostire a făcut din el o prezență inconfundabilă pe scena românească. Nădăjduiesc că Fonoteca de aur a Radiodifuziunii păstrează ceva din inflexiunile acestei voci, care a modulat sonor figura Cidului lui Corneille.

MARGARETA BÂRBUȚĂ

AURELIA CAZACU

Discret, într-un mijloc de concediu, cu grijă parcă să nu deranjeze, s-a furișat dincolo Iepurașul Aurelia, Aurelia noastră, picătura aceea vie, concentrată, de pasiune și drag de artă. Minisecretara literară a teatrului din Galați, de toți cunoscuta, de toți iubita Aurelia Cazacu. Și teatrul gălățean, și teatrul românesc au rămas mai sărace cu un năzdrăvan, mai puțin cu unul dintre acei de orice în stare numai ca TEATRUL fără de care nu pot trăi să respire... Minuscula mea prietenă Aurelia Cazacu era unul dintre ei. Ne-am descoperit exact în urmă cu 20 de ani și am pus la cale posibilul meu debut ca regizor profesionist pe scena gălățeană. Ne-am îmbrățișat, lăcrimînd amîndoi, după două decenii (și numeroase lupte, și chiar cîteva izbînzi comune), atunci cînd se zvonea că urma să-i devin director. Aurelia știa, știa că ne stringem în brațe pentru ultima oară și era copleșitor, era tulburător, era incredibil cîtă forță de nimeni bănuită dovedea în fața morții micuța, pasionata și uneori năstrușnic ciurita noastră Aurelia. O mîngîiam pe cap, ca de atîtea ori după umilitoare și greu de uitat vizionări trecute, ca după atîtea premiere, unele izbutite, unele chiar biruitoare. Puneam la cale, pesămete, schimbările ce ne așteptau pe amîndoi și, deodată, Aurelia, rîzînd-lăcrimînd, mi-a spus: «Știu că mor, Adrian, mă întreb numai cît o să doară. Atît.». O liniște... o liniște care te obliga să-i ierți omului toate cele rele și să-i gîndești cu mojusculă. Surprinzătoarea, sensibila, devotata Aurelia ȘTIA, și te umilea și răscolea puterea ei în fața trecerii-petrecerii. Și după ce a trudit și luminat ani mulți Gala comediei de la Galați, după ce a suferit de atîtea ori pentru eșecuri drepte sau blamări necuvenite, părelnic vulnerabila Aurelia, poetă de taină, pictoriță naivă de-adevăratelea, s-a prelins pe vîrfuri picioarelor, așa cum se strecura în penumbra repetițiilor, să nu deranjeze «procesul», s-a prelins, zic, în bezna veșnicului concediu. Tocmai acum.

ADRIAN LUPU



ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

CINE NU ARE BĂTRÎNI...

Henry Fonda, la 76 de ani, după o lungă și strălucită carieră artistică, este distins **prima oară** cu premiul Oscar, pentru interpretarea principalului rol masculin din filmul **On golden pond. (Pe heleșteul auriț)**

Departe de a fi fost un premiu de circumstanță sau onorific «pentru întreaga activitate», — așa cum se obișnuiește uneori, înalta distincție atestă izbînda artistică a unui actor în plină putere de creație. Știrea ar putea trece neobservată, în fond nimic mai firesc decît ca un mare actor unanim apreciat să primească în sfîrșit, la capătul unui drum artistic prestigios, consfințirea oficială a talentului său, și totuși, faptul nu este lipsit de semnificație.

Cariera unui artist, a unui artist în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu are cum să se încheie, decît arbitrar, odată cu vîrsta pensionării. Cine poate ști dacă întîlnirea cu rolul ce încununează o întreagă carieră nu se produce abia la 76 de ani?!

Nenumărate exemple de longevitate artistică, de la Lucia Sturdza Bulandra la Elvira Popescu, de la Bernhard Minetti — ajuns la vîrsta senectuții un idol al tineretului german — la Jean Gabin sau Bălțățeanu, actori a căror forță de expresie a crescut odată cu înaintarea în vîrstă, confirmă, dacă mai era nevoie de aceasta, nu numai vitalitatea inepuizabilă ci și capacitatea creatoare crescîndă a unor «bătrîni», strălucitori și strălucitori.

Dar se impune nu numai folosirea lor în spectacole pe măsura capacității ca și necesitatea de a participa activ la viața de zi cu zi a teatrului, întru luminarea, echilibrarea și chiar revitalizarea acestuia.

Experiența lor de viață și de scenă poate contribui în mod decisiv la soluționarea unor probleme dificile și la menținerea unei stachete artistice din ce în ce mai ridicate. Ieșită la pensie «fosta» actriță și codirectoare a Teatrului «Bulandra», profesoara Beate Fredanov, trece uneori, atunci cînd e solicitată, pe la repetiții. Prezența ei calmă, caldă și sigură, de un desăvîrșit profesionalism, izbutește să redea încrederea celor aflați în impas, să rezolve inevitabilele momente de criză.

Din păcate, se manifestă uneori lipsa respectului elementar față de «foștii» maeștri, considerați învechiți, dar a ignora și nega rădăcinile, solul, tulpina, încrengăturile la capătul cărora te afli înseamnă a te nega pe tine însuți.

Un articol publicat de ziarul «România liberă» din 10 aprilie 1978 semnala acest «fenomen» reprobabil ale cărui simptome se manifestă îndeosebi în artă: «În Țara Românească, de cînd știm, respectul față de bătrîni a fost aproape un mit. În proverbe, în folclor, în romane, în poeme, falnicii bătrîni au fost cîntați de către popor, de către poeți. Ei sînt stîlpii de înțelepciune, caratidele neamului. Un bătrîn este o universitate. De bătrîni se simte nevoia în toate domeniile».

Constatînd cu tristețe că «nu prea mai avem bătrîni pe scenă și în cinematografie», articolul se intitula: «Cine n-are bătrîni să-i cumpere».

Din fericire nu e nevoie să-i cumpărăm. Căci, împătimiți de profesie și de scîndura scenei, cei care au călcat o dată pe ea și-au vîndut pentru totdeauna sufletul «diavolului».

Modalitățile de a nu-i scoate în afara vieții teatrale, odată cu albirea tîmplelor, pe marii maeștri care au slujit cu har și devotament scena românească sînt nenumărate.

În primul rînd se cuvine să nu-i uităm. Nu numai consemnîndu-le prematur numele în cărți sau studii de istoria teatrului, ci folosindu-i și folosindu-ne de talentul și experiența lor, spre bucuria lor și a noastră.

Căci dacă, pentru un om al muncii, retragerea din activitate, după o anumită vîrstă, reprezintă, în genere, intrarea într-o perioadă de viață mai calmă, pentru un mare artist, părăsirea uneltelor sale înseamnă mai mult decît moartea.

«În anul acesta cînd totul credeam că se va termina cu bine, în ultima zi a lunii ianuarie, la teatru, într-o ședință C.O.M. s-a pus la vot dacă să les sau nu la pensie. N-am avut puterea să rămîn să aflu rezultatul. Ulterior am aflat că s-a votat în unanimitate ieșirea mea la pensie... Desigur, mi s-a spus că voi mai fi chemată să joc. Dar, din clipa aceea n-am mai călcat pe la teatru. Dacă aș fi putut să fiu de dimineață și pînă seara numai pe scîndura scenei!... Pentru mine, a nu fi pe scenă e egal cu a nu fi». (Dintr-un interviu realizat de George Arion cu Silvia Ghelan, «Flacăra» — 9 martie 1984).

O altă modalitate ar fi aceea de a nu ne lipsi de prezența, părerea sau sfatul unor mari maeștri, și chiar dacă uneori ei ne reproșează că nu prea înțeleg ce spunem, e mai bine să încercăm a ne descleșta maxilarele încleiate de obsesia rostirii «firești», decît să dăm vina pe surzenia lor.

Montînd **D-ale Carnavalului** la Leningrad, am fost surprins observînd, în dimineața vizionării spectacolului, că sala se umple cu o serie de domni și doamne în vîrstă, veniți cu mult mai devreme față de ora ce fusese stabilită, și care se grăbeau să intre pentru a ocupa din timp primele rînduri. Toți erau binevoitori și plini de curiozitate. La ora 11, marea sală a Teatrului «Komissarjevskaia» era ticsită. Neînțelegînd de ce este necesară o comisie de vizionare atît de numeroasă, l-am întrebat pe secretarul literar, Victor Novikov, cine sînt și ce caută aici aceste distinse persoane. Mi-a răspuns:

«Sînt foști actori și actrițe ai teatrului nostru și ai celorlalte teatre leningrădene, pe care îi invităm întotdeauna la vizionări. Ei nu sînt, obligatoriu, niște «monștri sacri», dar un elementar respect față de o viață închinată scenei ne obligă să le acordăm în continuare prețuirea pe care o merită!».

VALERIU MOISESCU
15 Septembrie 1984

Nota redacției. Datat 1984, articolul regizorului Valeriu Moisescu nu și-a pierdut nicidecum actualitatea, sperăm că el să sensibilizeze pe cei de care depinde corecta înțelegere a problemei, constituind un argument în plus în favoarea unei coerente politici a valorilor artistice, indiferent de «contingentul» căruia îi aparțin, și de care orice teatru are nevoie pentru a-și constitui «sfera de radiație». Ceea ce, evident, nu înseamnă că vîrsta în sine ori vechimea pe scîndurile scenei ar reprezenta o calitate de care să se prevaleze mediocritatea, la fel de împovărătoare pentru artă și în ipostaza juvenilă, și în cea nimbată de falsul epolet al vîrstei.

SCRISOARE DESCHISĂ CĂTRE DOMNUL PREFECT, DOMNII ŞI DOAMNELE CARE RĂSPUND DE DESTINELE FOSTULUI ORAŞ CULTURAL SIBIU, CĂTRE LOCUITORII ORAŞULUI NOSTRU

Doresc să vă aduc la cunoştinţă că din data de 6 septembrie 1991 la Teatrul de Stat Sibiu a încetat orice activitate din lipsă de bani! Asta înseamnă că teatrul nu-şi mai poate continua activitatea, nu se mai poate repeta nimic, cele patru premiere prevăzute pentru deschiderea stagiunii 1991/92 fiind trase pe linie moartă. Primul efect al acestui dezastru economic este faptul că stagiunea nu se va mai deschide la 1 octombrie, ci la o dată perfect necunoscută care nu poate fi mai devreme de două luni de la data în care cei răspunzători vor da banii necesari instituţiei noastre.

Eu am venit din Danemarca la Sibiu din dorinţa de a lucra pentru a renaşte Teatrul Sibian, şi nu pentru a mă zbate ca să nu şomez! Or, dacă această stare anticulturală nu se va rezolva urgent, voi fi nevoit să mă retrag, împreună cu o mare parte a personalului, teatrul urmînd a se închide definitiv!

Teatrul sibian are un renume foarte prost în ţară, ca urmare a jalnicei calităţi artistice a ultimilor ani. Odată cu revenirea mea aici lucrurile s-au schimbat, dar atîta timp cît ajutorul primit se opreşte aici, efortul a fost inutil. Da, tradiţia românească nu se dezminte: ne înecăm, ca ţiganul, la mal!

S-au investit bani serioşi în turneele în străinătate ale echipelor de amatori, în sala polivalentă, cămine culturale (cel din Tilişca a primit 5 milioane!!!), toate fiind necesare, nu o neg, însă teatrul nostru e una din cele două mari instituţii culturale ale oraşului şi judeţului şi nu trebuia uitată! Priorităţile au fost gîndite greşit, iar interesele personale sînt, în continuare, mari. Teatrul Sibian e a treia instituţie de cultură din România, după Televiziune şi Biblioteca Centrală Universitară, care a fost afectată de evenimentele din decembrie 1989, dar dacă cele două au primit bani imediat, teatrul nostru a fost uitat! Noi nu mai avem nici un atelier, toate costumele strînse cu migală timp de 50 ani au ars, nu mai avem nimic şi nimeni nu ne ajută!

Am încercat să refacem teatrul dinăuntru, dar nu se poate fără reparaţii importante. Clădirea este extrem de degradată, pereţii fisuraţi, şobolanii ne-au invadat, iarna se îngheaţă de frig, iar vara plouă înăuntru!

În loc să se rezolve această tragică stare de lucruri se încearcă diversiuni de tot felul, printre care cea cu culorile actuale ale teatrului care, printre altele fie spus, fac parte, ca stil, dintr-un curent foarte actual în Occident — curentul postmodernist —, dar despre care cei care cred că în continuare au dreptul dictatorial de veto nici nu au auzit! Sînt domni şi doamne, era să le zic Tovarăşi, care au remarcat brusc că, din punct de vedere estetic, Teatrul Sibian nu corespunde imaginii oraşului!

Atîta timp cît clădirea asta arăta jalnic, precum o toaletă publică, asta corespundea gustului estetic al edililor? Faptul că au îngrămădit acele chioşcuri oribile în buza teatrului, asta corespunde gustului estetic al edililor noştri? Hai să nu ne mai sabotăm şi să ne urmărim (asta a fost ori mai este meseria altora!), ci să colaborăm spre binele culturii rănite a celui ce odată a fost marele oraş cultural Sibiu!

Stimaţi concetăţeni, teatrul nostru moare şi funeraliile au început. Dacă în maximum o săptămînă nu vom primi banii necesari, vă invităm la o înmormîntare de care mulţi vor fi definitiv răspunzători şi nu va muri doar un teatru, ci secţia română, secţia germană, filarmonica!

Ni se va răspunde că nu sînt bani şi poate sînt tentat să cred, dar există cîteva şantiere ale unor obiective culturale care trăiesc. Să se transfere teatrului nostru, sub formă de împrumut, banii necesari, pînă vor veni cei promişi. E o soluţie, şi e posibilă dacă ambiţia şi solidaritatea oamenilor de cultură sibieni mai există, or în asta, încă, mai cred!

Ajutaţi-ne, dragi prieteni de la Muzeul Brukenthal, Universitatea Sibiu, Sala Polivalentă, Prefectură, Primăriel...

Vă reamintesc că din clipa în care vom primi banii solicitaţi vor fi necesare două luni pînă la deschiderea stagiunii! Salariaţii noştri nu au luat concediu din dorinţa de a pune pe picioare această stagiune, iar răsplata efortului lor este închiderea teatrului!! În luna septembrie secţia germană împlineşte 35 de ani de la înfiinţare, iar cadoul e închiderea teatrului! Eu sînt hotărît să plec dacă nu se va putea face teatru la Sibiu.

Orice om poate fi înlocuit, dar cu ce foloase? Lui Eminescu i-a urmat Corneliu Vadim Tudor, lui Shakespeare i-a urmat George Lesnea, Teatrului sibian i-ar putea lua locul vechea hală de expoziţii care a şi fost odată, iar pămîntul va continua să se rotească, dar se va îmbolnăvi de moarte!

Acesta a fost ultimul semnal de alarmă tras de Teatrul sibian.

Pe curînd, la nuntă ori la înmormîntare.

Cu speranţa de a fi auzit,

Iulian Vişa

DIRECTORUL TEATRULUI DE STAT SIBIU

P.S. Pînă în prezent, am avut întîlniri pe această temă cu preşedintele României, Consilierul cu Probleme Culturale al Preşedintelui României, Ministrul Culturii României, Prefectura şi Primăria Sibiului.

Rezultatul este strigătul acesta disperat!

Uniunea Teatrală din România (UNITER) a organizat, conform unei prevederi importante din Statutul său, concursul pentru «Piesa anului», deschis dramaturgilor români. Au fost depuse la Concurs 107 piese. Juriul, format din: Ion Cocora, Val Condurache, Mircea Ghiţulescu, Florica Ichim, Miruna Ionescu, Victor Parhon, Marian Popescu, Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Ion Toboşaru, a selecţionat zece lucrări. În urma ultimului tur de scrutin a fost declarată drept «Piesa anului 1990» ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vişniec. Celelalte nouă lucrări sînt recomandate teatrelor, avînd în vedere interesul manifestat de mai multe instituţii teatrale faţă de rezultatele Concursului.

UNITER va sprijini punerea în scenă la un teatru bucureştean a lucrării premiate.

Anunţăm cu acest prilej deschiderea ediţiei 1991 a Concursului. Lucrările — inedite — pot fi depuse la sediul UNITER, Strada George Enescu (fostă Cosmonauţilor) nr. 2—4, Bucureşti, sector 1 cod 70.141, telefon 15.36.36, pînă la data de 1 februarie 1992. Fiecare autor poate concura cu o singură lucrare care nu a fost introdusă în circuitul teatral.

UNITER

JAZZ — TERAPIE

Iată că, după ce în ultimii ani la noi în țară numai afișele de teatru au semnalat numele doamnei Miriam Răducanu sub rubrica mișcare scenică, trupa «Orion» (director, Ion Tugearu) ne oferă prilejul unei reîntîlniri cu coregrafa Miriam Răducanu într-un spectacol cuceritor.

Pe teme de jazz — titlul — ne semnalează formal propunerea muzicală. Miles Davis, Herbie Hancock, Louis Amstrong, Benny Goodman, nume care sînt fundamentale în istoria jazzului. Dar și Antonio Vivaldi și poezie de Marin Sorescu. Prin modul de construire al spectacolului și prin tratarea coregrafică, muzica preclasică, textul, liniștea, țipătul dansatorului devin o materie sonoră — alta decît doar nota muzicală — cu care Miriam Răducanu «compune» jazz.

Lucrul îndelungat cu actorul pe scenă, căutarea gestului, a mișcării caracteristice personajului se simt foarte puternic în stilul spectacolului și în concepția lui. Coregrafa a construit cu personaje momente conflictuale puternice de-a lungul unui leit-motiv (Mingea), care, prin evoluția lui, plasează într-o anumită zonă de semnificație toate celelalte întîmplări. Este ca și cum, stînd într-un fotoliu într-o conversație în jurul unui ceai, Miriam Răducanu ne-ar spune: «iată, aceasta poate fi așa, dar și așa, sau poate ți se pare mai interesant așa». Atmosfera de participare relaxată o dau umorul fără sarcasm și exactitatea cu care sînt create tensiunile dramatice, cunoașterea din experiență a sensului gestului dar și intuiția valabilității generale a acestui gest. Gestul, detaliul mișcarea minimă, devin foarte vizibile, încărcate de sens. Palma, laba piciorului, degetele, umerii, nu mai sînt părți ale corpului care au sau nu au poziții corecte; ele au acum poziții semnificative. În Portret 2, dansul este realizat integral din lipsa (bine condusă!) de coordonare și din poziții — față de ținuta clasică — «pe dos»; în Portret 1, felul în

«MIȘCAREA SCENICĂ LA TELEVIZIUNE

CIVILIZAȚIA IMAGINII

Din punctul de vedere al deplasării protagoniștilor în spațiul ecranului/studioului, emisiunile TV s-ar putea împărți, grosso modo, în statice — tip presă citită (actualități), imagini comentate (reportaje documentare), dezbateri, interviuri și dinamice prin conținut: sportive, filme, teatru, spectacole de divertisment.

Mă voi opri puțin asupra ultimei categorii și cu precădere asupra componentelor muzică și dans.

Încep cu cei mici, care prin dezinvoltura și farmecul lor au succesul asigurat. Acum, cînd nu mai trebuie să stea alinlați și să înalțe osanale, vînturînd crenguțe de hîrtie creponetă, joaca lor «de-a artiștii», în veritabile concursuri de interpretare — muzicală, recitări, dans modern, face deliciul telespectatorilor de toate vîrstele. O sugestie: «dirijarea» acestor emisiuni să fie încredințată unor actori care, fiind măcar, «frați mai mari», dacă nu părinți, să aibă obișnuința relației cu copiii, chiar dacă nu se bucură în rîndul adolescenților de popularitatea unui Șt. Bănică jr., de exemplu.

Aș aplauda apoi inițiativa concursurilor de dans ale tinerilor (refuz să le numesc de «dans sportiv», termen pe care-l consider impropriu). Din nou îmi permit să sugerez să se apeleze la un prezentator care să aibă oarecari noțiuni de dans, chiar dacă nu este un «consacrat», ca Octavian Ursulescu.

Spectacolele de balet propriu-zise sînt în continuare puține și distribuite mai mult pe programul II. În ciuda preocupării și a competenței redactorului Silvia Ciurescu, vedem în majoritate reluări. Statutul de cenușăreasă al baletului în peisajul artistic românesc se reflectă și în raritatea emisiunilor de specialitate (istorie, critică, informație).

La emisiunile de divertisment, cîntăreții noștri de muzică ușoară ignoră, ca și pînă acum, posibilitatea de a dansa în timp ce cîntă (mai ales atunci cînd fac play-back). Puțini sînt cei care (ca Silvia Dumitrescu uneori) încearcă să se integreze curentului modern, colaborînd cu o echipă de dansatori; persistă deprinderea sollstului de a țopăi încoace și-ncolo în timp ce-și îndeamnă publicul să aplaude, sau de a se legăna la nesfîrșit de pe un picior pe altul.

Dacă «veteranii», consacrații, nu mai au nevoie de artificii pentru a-și impune vocea, stilul lor fiind cristalizat, cred că tinerii ar trebui să țină pasul cu moda, preocupîndu-se de îmbinarea liniei melodice cu mișcările dansante — ceea ce, desigur, le-ar pune probleme de respirație, coordonare, mobilitate, dar ar spori simțitor calitatea prezenței lor. Atunci

care interpreta (Mirela Simniceanu) lucrează cu mîinile, cu degetele, expresia întregului corp obținută din poziția genunchilor și din lucrul cu fusta strîmtă mereu trasă peste genunchi dau foarte exact relația personajului cu sine — caracteristică; în episodul 5 din serialul Mingea, relația deja clar dezvoltată între cele două personaje este colorată cu mult umor din gesturi (actorul Liviu Pancu).

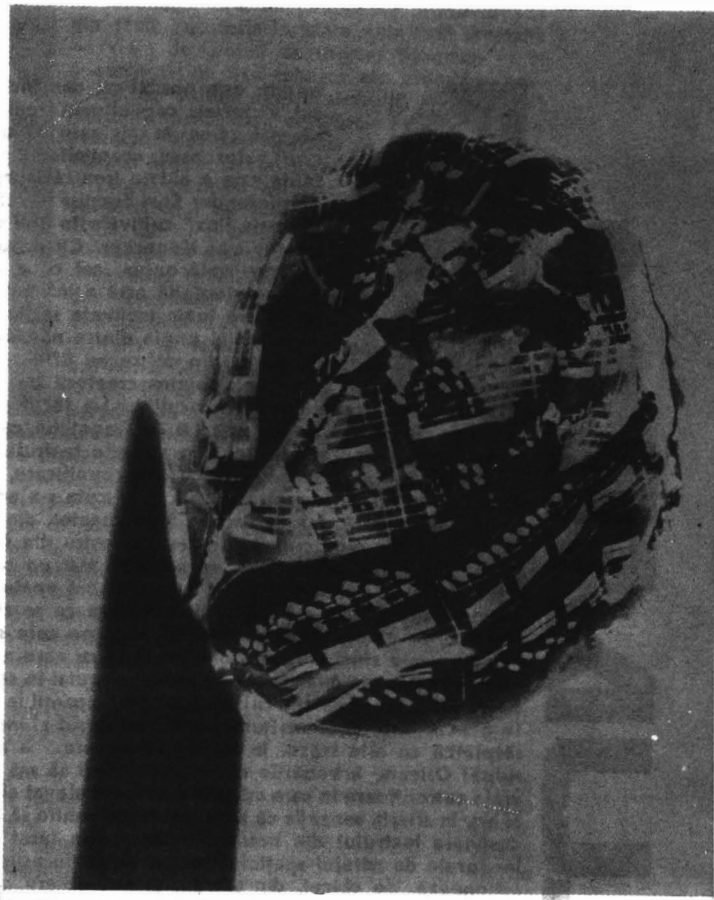
Diferența dintre gestul laic și cel coregrafic, mai abstract, este folosită de coregrafă pentru a plasa personajul fie în spațiu: în încăpere — Portret 1 sau Don Juan —, pe stradă — Scene în noapte, Mingea, bineînțeles Stop-cadre pe stradă —, pe pajiște — O chitară... preclasică —, fie în stare: abulic — Portret 2 —, sătul de viață — Scene în noapte —, în vis — Ritmuri.

Stilul coregrafei are aparența unei mari ușurințe, dar el cere dansatorilor viteză — poate ar fi mai corect să o numim agilitate — și un perfect control al corpului. Interpretarea dă în grup senzația mișcării făcute cu plăcere, fără inhibiții; corpul lăsat să se ducă pînă la posibilitatea lui maximă de mișcare acoperă spațiul în toate direcțiile perfect sub control. Coregrafa are meritul de a fi obținut omogenitatea trupei pe date diferite la pornire, astfel că distribuția — foarte bine alcătuită — se bazează pe datele de personaj ale fiecărui dansator și nu exclusiv pe calitățile de performer ale acestuia, ca în atîtea alte spectacole de balet.

Mai multe date «tehnice» ne-ar putea face să numim spectacolul «total». Pe de o parte, orice spectacol este total prin ființa lui, pe de altă parte, Miriam Răducanu a adus toate elementele de teatru (inclusiv pe actorul Liviu Pancu) în slujba mișcării, a coregrafiei. De altfel, spectacolul sugerează, propune, conduce spre ceva, fără să oblige pe spectator la concluzii. Este marea calitate a spectacolului de dans contemporan să asigure spectatorului o atît de mare libertate în descifrarea sensului.

Plăcerea mișcării, umorul de tip Charlot pe care îl degajă fiecare poantă, construcția pe variante de situații privite cu egal atașament, fac din spectacolul trupei «Orion» un moment nu doar cuceritor, dar și cu valoare terapeutică pentru spectator.

MIHAELA SĂSĂRMAN



«PE TEME DE JAZZ» — TRUPA «ORION», DATA PREMIEREI: 24 APRILIE 1991. TEATRUL NAȚIONAL, SALA ATELIER. COREGRAFIA: MIRIAM RĂDUCANU.

cînd cîntecele sînt însoțite de «ilustrație», aceasta este de cele mai multe ori în limitele șabloanelor cu care ne-am intoxicat ani de zile; se pare că inspirația puținilor coregrafi la care recurge televiziunea, prin tradiție, s-a epuizat, iar tinerele talente din rîndul coregrafilor de revistă își croiesc drum cu greu.

Din fericire, există pe ici pe colo trupe de amatori pasionați, care oferă momente plăcute, neprăfuite, în rarele lor apariții pe ecran.

Așa cum remarca de curînd o prezentatoare, etalonul nostru în materie de revistă continuă să fie Fernseheballet de la Friedrichstadtpalast — care ne întărește de fiecare dată convingerea că în ziua de azi un bun dansator de music-hall are nevoie de o solidă bază de antrenament clasic.

Un cîștig din punctul de vedere al varietății aduc clipurile video, care circulă acum liber. Au început să apară și clipuri autohtone, unele de bună calitate tehnică și vădind fantezie, deficitare însă la capitolul mișcare, înlocuită cu mișcarea camerei, filmări combinate, efecte, jocuri de lumină sau pe computer. Or, în acele clipuri de import, luate drept model — deși de multe ori nivelul lor e mediu, cel al unui bun de larg consum, produs după o anumită rețetă —, toată lumea dansează — și nu oricum! — de la Michael și Janet Jackson la Madonna, de la Paula Abdul la Pet Shop Boys, într-o frenezie a inventivității.

Cît despre prezentarea emisiunilor de divertisment, se mizează prea mult pe popularitatea unor actori «specializați»; făcînd abstracție aici, de textele anoste, de comentariile insipide, să nu trecem cu vederea și comportamentul lor static, compensat de regulă prin artificii de decor. Prin contrast, la emisiunile de pe programul II, preluate de pe Superchannel, de tipul Blue Night sau Hot Line, poți vedea tineri și tinere nu întotdeauna frumoși sau cu siluete impecabile, care nu strălucesc de strassuri sau de replici prompte, dar care vorbesc și se mișcă firesc, se așază pe scări, pe practicabile, pe brațul unui fotoliu, poartă pantaloni scurți sau blazere, comportîndu-se cu o perfect stăpînită degajare în fața camerei: mîinile nu-i stînjenesc, zîmbetul nu devine rictus, încropesc dialoguri în limbi pe care nu le vorbesc fluent, fără ca aceasta să ne deranjeze. Acest mod de a concepe prezentarea face parte dintr-o strategie generalizată a televiziunii occidentale, care își propune să anuleze bariera ecranului și să se instaleze în cercul familiei, focalizînd atenția.

VIVIA SĂNDULESCU

ZILELE CULTURII EUROPENE
Vigoarea și actualitatea

«Desigur, este posibil ca, dansîndu-și dansul victoriei, capitalismul real existent să mai calce în picioare și unele lucruri valoroase»; «capitalismul real existent» este o aluzie ironică la acel «real existierender Sozialismus» — una dintre ultimele iluzii cultivate în anii din urmă de regimul Honecker. Cît despre acele «lucruri valoroase», cel ce a rostit, cu o bine stăpînită artă a intonației, fraza citată are toate motivele să fie în temă: purtător al unuia dintre numele mari și totodată incomode ale regiei din defunctul RDG, el s-a numărat, pînă acum cîțiva ani, printre creatorii de astfel de «lucruri». Dar accentuarea persecuțiilor l-a făcut să aleagă patria de dincolo de zid, iar astăzi B. K. Tragelehn, căci despre el este vorba, reprezintă una din valorile teatrului german reunificat. Sau, mai degrabă, în curs de reunificare, căci probleme ar mai fi, și tocmai pentru a le discuta s-a adunat, pe scena sălii mici a lui Badisches Staatstheater din Karlsruhe, o parte din elita criticii și regiei de teatru din Germania. Cît despre fraza de mai sus, ea s-a vrut a fi un răspuns la o întrebare lansată din sală de către o tînără venind din jumătatea răsăriteană a Berlinului, întrebare ce se referea la soarta unor valori ale teatrului din zona pe care mediile o numesc «cele cinci landuri noi». Precizia cu care a fost formulată întrebarea o face să sune aproape brutal în comparație cu eleganța, cu distincția cultivată de participanții la colocviu. În plus, tînăra nu se mulțumește cu răspunsul și insistă: este răsplătită cu alte fraze, la fel de sclipitoare... o adevărată risipă! Oricum, întrebările ei au avut darul să mă rupă din vraja cotropitoare în care mă prinsese tonul elevat al discuției. Și am, în sfîrșit, senzația că personalitățile venite să hotărască destinele teatrului din noua Germanie s-au lăsat la rîndul lor furate de mirajul spațiului scenei — spațiu asupra cărula acționează, de obicei, din afară... Și mai observ că toți, cu o singură excepție, par trecuți de șaizeci, unii chiar bine-șor: care va să zică, nici aici nu ajungi «personalitate» cu una, cu două. În fine, se menționează și niște zeci de milioane de mărci, ceea ce are un efect liniștitor, și seara se va încheia în mod plăcut, cu un mic dineu oferit de organizatori în onoarea personalităților — unele ocupă posturi ce decid soarta subvențiilor; aici, însă, teatrul nu mai ocupă locul central în conversație...

Această veritabilă «rundă de convorbiri» nu a avut loc, așa cum s-ar putea crede, în deschiderea festivalului de la Karlsruhe, ci abia în cea de-a treia seară. Am început însă cu ea întrucît mi s-a părut ilustrativă — mai cu seamă prin atmosfera generală și tonul discuțiilor — pentru ceea ce cred că este esența problematicii, conflictul (să luăm termenul în înțelesul lui teatral) al reunificării: ciocnirea dintre tendința unora de a accede neîntîrziat la bunăstarea de care socotesc că au fost frustrați atîta amar de ani și tendința celorlalți de a-și apăra bunăstarea pentru care au muncit atîta amar de ani și pe care și-o văd dintr-o dată amenințată. Oricît de bune ar fi intențiile și oricît de competente calculele celor ce conduc destinele politice, economice și culturale ale noii Germanii, ele se izbesc de acest conflict subteran. În acest context, cultura — în speță, teatrul — riscă să treacă pe un plan secundar ori chiar să devină ea însăși victimă a acestei ciocniri: să ne amintim de campania de minimalizare (ori chiar de desființare) a literaturii est-germane, acuzată, în bloc, de colaboraționism numai datorită faptului că acceptase să existe într-un regim comunist...

În ceea ce privește teatrul, lucrurile sînt, desigur, mai complicate: sînt ani buni de cînd vîrfurile literaturii dramatice din est fac parte definitiv din peisajul teatral al Germaniei occidentale. Bineînțeles, autorii supralicitați cu ani în urmă în vest exclusiv din motive politice au fost dați uitării, dar nume ca Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein, Georg Seidel au înfățișat în plan cultural reunificarea cu mult timp înainte ca zidul să cadă. Totuși, un călcîi al lui Ahile îl are și teatrul din noile landuri: e vorba de instituțiile teatrale. Numai la Berlin există, după reunificare, treizeci de teatre, dintre care trei opere. Printre acestea se numără destule despre care e greu de crezut că vor fi desființate vreodată — ce-ar fi Berlinul fără renumitul Berliner Ensemble, fără Freie Volksbühne? Există însă și destule teatre a căror faimă sau tradiție nu constituie cîtuși de puțin un adăpost solid împotriva intemperiilor economiei de piață.

Mult mai captivantă însă decît discuțiile a fost reacția teatrului însuși la propriile sale probleme, ca și la problemele generale ale tranziției. Spectacolele au articulat într-o manieră mult mai coerentă și mai tranșantă și cu o amețitoare varietate de mijloace gama de întrebări ce frămîntă, vizibil sau nu, noua societate germană. De altfel, festivalul de teatru s-a desfășurat sub genericul «Thema Deutschland». Li s-ar putea desigur obiecta organizatorilor faptul că dedică Germaniei întregul festival de teatru, desfășurat, în fond, sub egida «Zilelor Culturii Europene». Dar toate spectacolele prezentate în festival au demonstrat în chipul cel mai convingător că «pachetul» de probleme ce decurg din reunificarea Germaniei este în fond identic cu acela al problemelor reunificării... Europei. Rănile lăsate de totalitarism sînt aceleași, atît în cele cinci landuri noi cît și în țările Europei răsăritene. Dincolo de unele aspecte specifice, e limpede că zidul nu a despărțit numai Berlinul în două, și tot atît de limpede e faptul că, odată dărîmat, el s-a transformat într-o... prăpastie economică și socială. Iar dacă discuțiile purtate cu atîta risipă de spirit de către critici și regizori de talia unor Henning Rischbieter, Günther Rühle, Wolfgang Ruf, B. K. Tragelehn, Martin Linzer și Fritz Marquart au părut cumva lipsite de conținut, urmărind spectacolele am înțeles că această im-

Ida Jarcsek-Gaza...

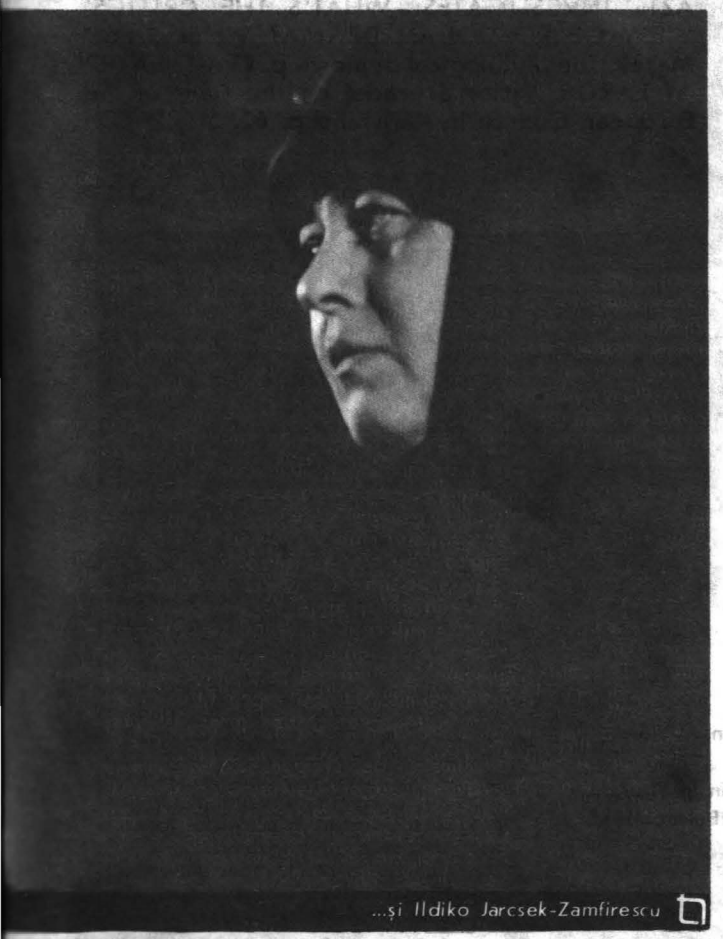
— KARLSRUHE 1991
unui teatru «bine hrănit»

presie se datorează şi vigorii fenomenului teatral german. Singura boală de care suferă acesta — de fapt, numai în cinci landuri — are cauze financiare, pentru care se vor găsi soluţii, mai mult sau mai puţin dureroase. Dar aceasta nu este decît o simplă «virozǎ» pentru un teatru atît de bine «hrănit» cum este cel din landurile occidentale: să nu uităm că subvenţia unui teatru mai important se ridică pe la 25 de mii de mărci, că directorul unui asemenea teatru cîştigă 250.000 de mărci pe an...

Dar faptul că a fost posibilă reunirea, la Karlsruhe, a unui număr de nouă teatre germane (din vest şi est) cu spectacole de o impecabilă ţinută artistică ilustrînd subiecte de cea mai arzătoare actualitate, subsumate genericului «Germania», demonstrează vitalitatea fenomenului teatral în ansamblul lui. Ne putem întreba în ce măsură ţine această viteză de reacţie la realitate de exigenţele concurenţei, ale economiei de piaţă; dar, indiferent de explicaţia pentru care am opta, va trebui să recunoaştem că nu avem de-a face cu produse perisabile, ci cu adevărate valori ale dramaturgiei europene contemporane. Şi, dacă vom ceda impulsului inevitabil de a ne întoarce cu gîndul la propriul nostru peisaj teatral, în care întîrzie să se arate mult aşteptata piesă de actualitate (în ciuda unei abundenţe de-a dreptul «tropicale» de subiecte), va trebui să recunoaştem că această viteză de reacţie se datorează mai înainte de toate unui exerciţiu stăruitor, unei obişnuinţe îndelungate de a răspunde prin scris la întreg spectrul de stimuli venind dinspre realitate.

Despre unele dintre spectacolele prezentate în festival, în numărul viitor.

VICTOR SCORADEŢ



...şi Ildiko Jarcsek-Zamfirescu

ARTĂ ŞI FINANŢE

Între coperte elegant lăcuite, revista trimestrială israeliană «Bama» («Scena»), numărul 122 din 1990, cuprinde în afara unui text dramatic — Viaţă de familie de Ingmar Bergman — şi a obişnuitelor fişe tehnice ale ultimelor premiere, un studiu despre simbolistica decorului la Nunta însingerată de Garcia Lorca pe scena Teatrului Naţional Habima şi un interviu cu autorul acestui decor, scenografui Roni Toeren, o bogat ilustrată relatare asupra Festivalului Internaţional de Teatru de Păpuşi de la Ierusalim, dar şi o cronică la spectacolul Platonov — succes al stagiunii budapestane.

În mod special ne-a atras atenţia succinta dar relevanta analiză a situaţiei în care se află conducerea compartimentului tehnico-administrativ al teatrelor israeliene subvenţionate, aşa-numitele teatre de repertoriu, nu mai multe de 10 în această ţară. Situaţie ciudată şi paradoxală după opinia autorului, Ithac Boţar, care, examinînd investiţiile necesitate de realizarea unui spectacol pe o scenă subvenţionată, ajunge la concluzia că, deşi bugetul destinat compartimentului strict artistic este egal dacă nu chiar inferior celui destinat realizării tehnice, factorul uman responsabil de coordonarea şi conducerea compartimentului tehnic este de obicei mult mai slab pregătit profesional, mult mai puţin numeros, neacordîndu-i-se în fapt importanţa cuvenită. Iată cheltuielile necesitate de cele două compartimente — artistic şi tehnic — pentru un spectacol al cărui timp de pregătire a fost de 45 de zile (perioadă normală de repetiţii în teatrele israeliene).

CHELTUIELI — COMPARTIMENTUL ARTISTIC (sumele sînt în monedă israeliană — şekel; 1 şekel =0,50 dolari, la cursul din 1990)

regizor	20.000
asistent regie	8.000
scenograf	10.000
drepturi autor	20.000
regie tehnică	10.000
20 actori	150.000
total	218.000

CHELTUIELI — COMPARTIMENTUL TEHNIC

construcţie decor	126.000
6 muncitori de scenă, repetiţii, pregătire	36.000
lumină	5.000
costume	20.000
recuzită	10.000
vînzare, reclamă, relaţii cu publicul	20.000
total	217.000

Absenţa unor directori tehnici cu o pregătire de înalt nivel măcar într-un singur domeniu, de multe ori lipsiţi de experienţă specifică în teatru, lipsiţi de capacitatea înţelegerii nevoilor artistice ale creatorilor, duce adesea la o sporire nejustificată a cheltuielilor de spectacol. Autorul se referă la experienţa teatrelor germane, experienţă pe care o consideră pilduitoare, aproape ideală. În Germania există, pe lîngă directorul artistic subordonat directorului general al teatrului, un director tehnic în mîna căruia se află conducerea respectivului compartiment. El poartă responsabilitatea bugetului acestui compartiment, stabilit în funcţie de posibilităţile teatrului, el fixează cantitatea de mînă de lucru necesară şi verifică nivelul profesional al acesteia, el se ocupă de procurarea mijloacelor tehnice, colaborînd, responsabil, cu creatorii spectacolelor.

Ţinînd cont de minimul obligatoriu de cunoştinţe al celor angajaţi în angrenajul tehnic al unei producţii teatrale, de varietatea profesiilor şi, implicit, de nevoia unui conducător tehnic cu experienţă şi pregătire pe măsura acestor cerinţe, autorul sugerează să se acorde o atenţie sporită celor investiţi cu conducerea compartimentului tehnic, mergîndu-se chiar pînă la formarea lor printr-o pregătire specifică, însă cu un larg spectru de cunoştinţe din domenii variate.

DOINEA TRĂSNEA

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: **Dumitru Solomon,** Fascination et marketing **p. 2** ● ÉVÉNEMENT: Deux grands spectacles shakespeariens — «La nuit des rois» au Théâtre National de Bucarest dans la mise en scène d'Andrei Şerban et «Le songe d'une nuit d'été» au Théâtre Bulandra dans la mise en scène de Liviu Ciulei — sont amplement commentés par **Miruna Ionescu, Marian Popescu, Cristina Dumitrescu, Ana-Maria Narti, Alice Georgescu, Dominic Nicodim** et **Ileana Popovici p. 4.** Sous le même générique, le dramaturge **Radu F. Alexandru** et le metteur en scène **Cătălina Buzoianu** notent leurs impressions sur la présence à Bucarest de Peter Brook avec son film «Mahabharata» et son spectacle «Wozza Albert!» **p. 14** ● QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THÉÂTRES? **Miruna Ionescu** sur le Petit Théâtre (Teatrul Mic) de Bucarest, ses ennuis et ses espoirs **p. 16** ● DIALOGUE: **Mircea Diaconu,** comédien notoire, parle à **Cristina Dumitrescu p. 20** ●FESTIVALS: Plusieurs articles s'arrêtent sur trois événements majeurs de la vie théâtrale roumaine — Le Festival International des Pièces Courtes d'Oradea **(p. 22),** Le Gala National des Récitals Dramatiques et La Rencontre Nationale des Critiques de Théâtre de Bacău **(p. 50** et **54)** ●CHRONIQUES DRAMATIQUES **p. 28** ● L'ENQUETE DE LA REVUE «TEATRUL AZI». LA DRAMATURGIE ROUMAINE DU POINT DE VUE DE LA CRITIQUE. **Victor Ernest Maşek,** Le préjugé philologique **p. 45** ● LA SCÈNE DU MONDE. **Victor Scoradeţ** sur Les Journées de la Culture Européenne de Karlsruhe **p. 62.**

CONTENTS

ANTITHESES: **Dumitru Solomon,** Fascination and marketing **p. 2** ● EVENT: Two great Shakespearean performances — "The Twelfth Night" at the National Theatre Bucharest under the direction of Andrei Şerban and "A midsummer Night's Dream" at the Bulandra Theatre under the direction of Liviu Ciulei — are amply reviewed by **Miruna Ionescu, Marian Popescu, Cristina Dumitrescu, Ana-Maria Narti, Alice Georgescu, Dominic Nicodim and Ileana Popovici p. 4.** Under the same heading, playwright **Radu F. Alexandru** and director **Cătălina Buzoianu** comment upon the presence in Bucharest of Peter Brook with his film "The Mahabharata" and his production of "Wozza Albert!" **p. 14** ● WHAT'S GOING ON IN THE THEATRES? **Miruna Ionescu** about the Teatrul Mic (Little Theatre) of Bucharest, its sorrows and hopes **p. 16** ● DIALOGUE: The well-known actor **Mircea Diaconu** talks to **Cristina Dumitrescu p. 19** ● FESTIVALS: Several articles focus on three major events of the Romanian theatrical life — the International Festival of One-Act Plays in Oradea **(p. 22),** the National Gala of Drama Recitals and the National Meeting of Theatre Critics in Bacău **(p. 50** and **54)** ● REVIEWS **p. 28** ● «TEATRUL AZI» INVESTIGATES: WHAT'S THE CRITICS' VIEW OF ROMANIAN DRAMA? **Victor Ernest Maşek,** The philological pejudice **p. 45** ● THEATRE AT LARGE. **Victor Scoradeţ** on the Days of the European Culture in Karlsruhe **p. 62.**

COPERTA I: Mircea Diaconu (foto: Aurel Gârbovu)
COPERTA II: Oana Pellea (foto: Dorin Stanciu)
COPERTA III: Scenă din **Pescăruşul** de Cehov la Teatrul din Miskolc (Ungaria)
COPERTA IV: Victor Rebengiuc, Dan Aştilean şi Mihai Constantin în **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare la Teatrul «Bulandra» (foto: Dorin Stanciu)

ISSN 1220—4676